

مجلة كلية الآداب



العدد الثامن - المجلد الأول
مايو ١٩٤٦

مطبعة جامعة فواد الأول
١٩٤٦

فهرس

القسم العربى :

صفحة

١	... الشيخ سعدى الشيرازى (شعره العربى)	الدكتور عبد الوهاب عزام بك
١٣	... حول وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى	الدكتور زكى محمد حسن ...
٢٧	... بنة عسكرية بولونية فى مصر فى عهد محمد على	الدكتور محمد فؤاد شكرى ...
٤٩	... نشأة الشعر الفارسى	الدكتور ابراهيم أمين الشوايى
٦٩	... من الالهجات البنية الحديثة	الدكتور خليل يحيى نامى ...
٨٥	... الرسوم الشخصية فى الصور الاسلامى	جمال محمد حمز ...
١٠٧	... الشخصية فى الفن المصرى القديم	الدكتور محمد أنور شكرى ...
١٢٩	... اغمزة	الدكتور فؤاد حسين ...

القسم الأوروبى :

د. ل. درو أغنى هوراس الكتاب الثالث (١-٦)
١	... التوجيه الرواقى
م. ب. ديفيز الشفق السكتى (ملاحظة)
١٣	... تأليف « مدام بوثرى »
ريموند فرنسيس ٢٧

الشيخ سعدى الشيرازى

شعره العربى

للكنوز عبر النورهاب عزائم بك

الشيخ شرف الدين السعدى الشيرازى أحد أئمة الشعر الفارسى وأفراد اليان الذين ذهبوا فيه كل مذهب وقاضت قوسهم بالحكم والمواظ ، وتزعموا إلى العدل والاحسان والرفق ، وضربوا الأمثال للبلوك والرعيا فى تأدية الواجب واتباع الصراط السوى . وإن من مفاخر الإسلام أن تنشئ آدابه أمثال السعدى من دماء الأخلاق الفاضلة وهداة الحق والخير .

(١)

ولد فى شيراز حوالى سنة ستمائة من الهجرة فى أسرة من العلماء . ونشأ فى رعاية أمير كريم من أمراء فارس فى ذلك الحين ، هو سعد بن زنى ، الذى تولى الملك سنة ٥٩٣ إلى أن توفى ٦٢٣ ، وقد اتسب الشاعر إليه قسمى بالسعدى ، لقب ذاع به شعره وشاع صيته .

وذهب السعدى شابا إلى بغداد يطلب العلم فتعلم فى المدرسة النظامية وتلقى عن كبار العلماء والصوفية منهم شهاب الدين السهروردى وابن الجوزى . وطوّف الشاعر فى الآفاق ثلاثين عاما ، ذهب إلى الهند وافغانستان وتركستان والحجاز والشام ودخل آسيا الصغرى وبرى أنه دخل مصر . وكان يسافر فى زى الدراویش ، ويلقى العلماء وأئمة التصوف ، ويخالط الناس جميعا فقراءهم ، وعلماءهم وجهالهم ، وشرارهم وخيارهم .

ورأى من البلاد والبلاد ، ومارس من أحداث الدهر وعرك من تجاربه
 ما جعله حكما يصدر عن شهود وتجربة ، ويشكل عن كل قيل ، ويدخل في كل فن .
 نراه في كتابيه الكلستان والبستان مرة حاجا يسير في إحدى القوافل
 راجلا ، وأخرى معلما أحد بني الامراء في كشره ، ونارة أسيرا في أيدي الصليبيين
 في الشام ، وأخرى محتبسا في معبد من معابد الهند يتعرف أسرار القوم ، وحينما
 مستكفا في جامع بني أمية في دمشق ، وأخرى واعظا في جامع ببلبك .

(٢)

ثم رجع إلى موطنه والبلاد الاسلامية في دعر واضطراب من غارات التار
 وأمير شيراز إذ ذاك الاتابك أبو بكر بن سعد بن زنسكي (ولى الملك سنة ٦٢٣ إلى
 سنة ٦٥٨) .

وقد استطاع أبو بكر بحسن السياسة أن يرد عادة التار عن اقليم فارس
 فبقى حى للاجئين وموثلا للفتارين من هول القيامة التي أقامها التار في البلاد
 الاسلامية الشرقية .

وقد أشاد الشاعر بأمن فارس وبمن الأمير أبي بكر في كثير من شعره . وآثر
 الشيخ اعتزال الناس والمكوف على العبادة والتأمل ، ونظم الشعر . وألف حينئذ
 كتابيه الخالدين الكلستان والبستان ، والأول مشهور بتخلله نظم ، والثاني منظوم كله .
 وفيهما من القصص والأمثال والحكم والدعوة إلى مكارم الأخلاق ما جعلهما عمدة
 المؤدبين والمتأدبين في بلاد الفرس والترك وسائر البلاد الاسلامية الشرقية .

(٣)

والشيخ السعدى شعر كثير منه الغزليات . وهي أقسام أربعة : الغزليات القديمة
 والطييات والبدايع والحواثيم ، ومنه رباعيات وقصائد .

وله رسائل قصيرة في المواعظ وبعض الأمور الدينية ، وفصول مجونة سماها
الحديثات ، وحكايات قصيرة تسمى المضحكات .

(٤)

وليس مقصدي في هذا المقال تفصيل القول في سيرة السعدي ولا الإبانة
عن مكاته في الأدب والكشف عن نواحي الاجادة والابتناع في شعره ونثره .
ولنأخذ أحسن شعره العربي باليان في هذا المقال :

للسعدي زهاء عشرين قصيدة عربية فيها قريب من ثلاثمائة وخمسين بيتا .
وله شعر ملمع ، وهو في اصطلاح أدباء القروس شعر مختلف اللغة فيه شطر عربي
وآخر فارسي مثلا ، أو بيت عربي وبيت فارسي . وهو كثير في شعر القروس
والترك . والملمع من شعر السعدي زهاء مائتي بيت نصفها عربي .

وقبل أن نصف شعره العربي خالصه ولملمعه أنه إلى مكانة الشعر العربي في بلاد
القروس منذ فتح المسلمون تلك البلاد ، وجمعها الأخوة الاسلامية على اللغة العربية
وآدابها . وهي كلمة موجزة شرحها في مقالات ومؤلفات . ولا تزال في حاجة
إلى التشرح والايضاح :

كانت بلاد القروس منذ تم الاحتلال والامتزاج بين أهلها وبين العرب
وعرفوا اللغة العربية وتأدبوا بالأدب العربي ، كانت موطناً رجباً للأدب العربي .
وما زالت حتى يومنا هذا على اختلاف الأحوال ، وتقلب التفرع ، وعلى التفاوت الكبير
بين حالها اليوم وحالها في القرون الخالية ، وحالها قبل غارات التار وبعدها .

وأقصر كلامي على الشعر لأضيّق مجال القول هنا :

نشأت هذه البلاد شعراء نظّموا الشعر العربي وحده ولم يؤثّر عنهم شعر
فارسي . ونشأت شعراء في السانين . ونشأت شعراء بالفارسية لا ينظّمون بالعربية

إلا الأشر والأيام تأتي في ثياب النظم الفارسي . وقل أن عرف شاعر فارسي كبير يسجز عن النظم بالعربية ، لشدة ما احتلقت اللسان وامتزج الأدبان . وحسبك أن ترجع إلى بيتية الشعر لتري من ذكر الثعالي من شعراء إيران المعاصرين . ولم يكن الشعر العربي بعد الثعالي أقل ذيوياً في إيران ومكانة . وقد أخرجت إيران في القرنين الخامس والسادس شعراء بالعربية . وناهيك بابي المظفر الأيوودي الشاعر الأموي والأرجاني الشاعر الانصاري . الأيوودي شاعر لا يتأخر عن الصف الأول من شعراء العربية المتميزين وهو يسبقهم كلهم ، لا أستثنى منهم أحداً ، في الاشادة بما أثر العرب والابانة عن مفاخرهم والحنين إلى ديارهم والدعوة إلى الاتصاف لهم .

والأرجاني كذلك أحد المحيدين من شعراء العرب ، والمقتنين في المعاني والألفاظ والأوزان . ولا ينشئ هذين الشاعرين الكبيرين إلا مواطن من مواطن الأدب العربي .

وإذا قرنا إلى هذين ، الشاعر العربي الكلبي أبا إسحاق الفزري — وقد نشأ في بلاد العرب ولكنه تركها إلى بلاد الفرس بمدح ملوك السلاجقة وغيرهم في الأصقاع الشمالية الشرقية من الأقطار الاسلامية بقصائده العربية الراحمة — عرفنا أن بلاد الفرس كانت تجذب إليها شعراء العربية من بلاد العرب .

وما هوذا الشيخ السعدي ينظم بالعربية في القرن السابع الهجري ، القرن الذي زلزلت فيه البلاد الاسلامية بثورات التار زلزالا شديداً . وليس السعدي بدءاً في النظم بالعربية في ذلك العصر ولكنه عرف الشعر الفارسي وذاع صيته فيه حتى عده بعض الأدباء أشعر شعراء إيران كلهم . فكشف شعره الفارسي التصائد العربية التي نظمها . وصار طريقاً محبباً أن تتحدث عن السعدي شاعراً بالعربية ، وكان حتماً أن يشاد بما نظم بالعربية هذا الشاعر المقلق الذي تدوى أقواله وأخباره في أرجاء إيران منذ عاش فيها إلى يومنا هذا .

أطول قصائد السعدى وأعظمها خطراً قصيدة يصف فيها ما أصاب بغداد
بأيدي التار أولها :

حبست بيني الدماغي لا تخبري ، فلما طغى الماء استطال على السكر
نسب صبا بغداد بعد خرابها . تخبت لو كانت عمر على قبري

ومنها :

بكت جدر المستنصرة نوبة	على العلماء الراسخين ذوي الجبر ^(١)
نواب دهر لفتني مت قبلها	ولم أر عدوان السفيه على الخير
وقفت ببإدان أقرب دجلة	كئيل دم قان يسيل إلى البحر ^(٢)
وفاض دمي في مصيبة واسط	يزيد على مد البحيرة والجزر ^(٣)
فجرت مياه العين فآزددت حرقة	كما احترقت جوف الساميل بالفجر ^(٤)
ولا تسألني كيف قلبك والتوى	جراحة صدرى لا تيقن بالسبر
وهب أن دار الملك ترجع طامراً	ويضل وجه العارفين من الصغر
قأبن بنو الباس مقتخر الورى	ذو الخلق المرضى والفرر الزهر
غدا صمراً بين الأنام حديثهم	وذا صمراً يدمى السامع كالسهر
وفي الخبر للروى دين محمد	يعود غريباً مثل مبتدأ الامر
أغرب من هذا يعود كما بدا	وسبي ديلر السلم في بلد الكفر

(١) المستنصرة مدرسة بناها الخليفة المستنصر أوائل القرن السابع ، ولا تزال آثارها
قائمة على دجلة اليوم .

(٢) عبادان قرية على شط العرب قرب استسلامه بالخليج الفارسي

(٣) يزيد بحيرة واسط .

(٤) النهر من بحر الجرج إذا شقه .

فلا انحدرت بعد الخلائق دجلة
لمسرك لو طابت ليلة قمر
وأن صباح الأسر يوم قيامة
ومستصرخ يا للمروعة فأنصروا
وحافاتها لا أعشبت ورق الحضر
كأن المذارى في الدجى تُهب تسرى
على أم شئت تساق إلى الحضر
ومن ينصر المصفور بين يدي صقر ؟

ثم يأخذ السعدي في مواضع الدهر : ثم يمدح أبا بكر بن سعد الذي آمن إقليم
قارس ، ثم يذكر شعره ، وإنما يبنى هنا شعره العربي ، في قوله :

يالغ في الاحسان والسدل والتي
وما الشعر ؟ وأيم الله لست بمدح
هناك تقادون علما وحكمة
جرت عبراتي فوق خدي كآبة
ولو سبقتي سادة جبل قدوم
ففي السمت ياقوت ولعل زجاجة
خفزة قلبي هيجتني لنشرها
سطرت ولولا غص عني عن البكا
أحدث أخباراً يضيق بها صدرى
مبالغة السعدي في نكت الشعر
ولو كان عندي ما يابل من سحر
ومستطو القول الجميل من الهجر .
فألثأت هنا في قضية مايجرى
وما حفت منى مجاوزة القدر
وإن كان لي ذنب يكفر بالسدر
كما فعلت فار المجامر بالطر
ترقرق دمي حيرة فحاسطرى
وأحمل أوقاراً ينوم بها ظهري

والشيخ في هذه الايات يستدعن قول الشعر ، كأنه ليس من المبرزين
فيه ، ويقول إنه أنشأ هذه القصيدة كما جرت دموعه ، وأن حرقه القلب نشرتها
كما تنشر رائحة العطر بالتار . وإنما يبنى شعره العربي ولو كانت قصيدة فارسية
ما جنح الشاعر إلى الاعتذار .

ويحتم الشاعر القصيدة بهذين البيتين :

وربّ الحجي لا يطمئن بميشه
سواء إذا ماتت واقطع المني
فلا خير في وصل يرادف بالمجر
أعجز بين سعد موتك أم تبر

وكلمة التبن (كاه) مألوفة في الشعر الفارسي نقلها الشاعر إلى الشعر العربي غير مألوفة فيه .

ولا ريب أن هذه القصيدة لها قيمة تاريخية . فليس فيما بين أيدينا من الشعر العربي تسجيل هذه الكارثة ، كآفة استيلاء التار على بحداد . ولشيوخ السعدى قصيدة فارسية في رثاء بحداد كذلك وهي أروع من هذه وأبلغ .

ومن شعره العربي هذا الغزل :

حدائق روضات التيم وطيبها	تضيق على قس يحور حبيبها
فأليت شمري أى أرض رحلوا	ويبنى وبين الحى يبدؤ أجوبها
ذكرت ليلى الوصل واشتاق باطنى	فيا هذا تلك البالي وطيبها
بقلبي هوى كائنل يا صاح لم تزل	تقرص أحشائي ويخفى دويها
غلا تحسبن البسد يورث سلوة	فأر غرامى ليس يطلق لبيبها
وجلباب عهدي لا يثرت جديده	وروضة حبي لا يحجب رطبها
سقى صيب الوسمى غيطان أرضكم	وان لم يكن طوفان دمي يشوبها
بككت مقلة السعدى إذ ذكر الحى	وأطيب ما يسكى الديار غريبها

ويرى أن الشاعر هنا جرى على سنة شعراء الفرس في ذكر اسم الشاعر في آخر الغزل .

ومن غزله :

فأح ثمر الحى وهب النسيم	وترانى من فرط وجدى أهدم
ان ليل الوصال صبح مضى	ونهار الفراق ليل بهيم
ووداع التزيل خطب جزيل	وفراق الأنيس داء أليم
فمن العابد بين صدر رخم	آه لو كانت فيه قلب رخم
يا وحيد الجمال قسى وحيد	يا عديم المثال قلبي عديم
سلوى عنكم احتمال بيد	واقضاحى بكم ضلال قديم

إلى أن يقول :

كل من يدعى الحجة فيكم ثم يخشى اللام فهو ملهم

ومن آياته التي تذكر بالشعر الفارسي :

عجبي بأنى لست شارب مُسكر وأظلم من سُكر الهوى غموراً
صرفاً عما عظمى وردّ قرائنى شمراً وغير مسجدي ماخوراً
الماخور الحاة . والخروج من المسجد إلى الحاة معروف في شعر الصوفية
من القرس .

ويقول :

طربت وبعد القول في فم منشد سكوت وبعد الحُر في يد ساكب
أبتلنى نبل ولم أدر من ردى أبتلنى سيف ولم أدر ضارنى
فالطرب قبل أن ينشد الشعر ، والسكر قبل أن تسكب الخمر ، من المعاني
المروقة في الشعر الفارسي .

وله من غزل آخر :

ذر حديثي وما على من الشوق إذا لم تحط بذلك خُبراً
بت أستجمل الصحاب على الحب وأصبحت بالصباة مُفترى
تركتنى محاجر المين أعدو هائماً في مهاجر البين قفري
أنز اللمع حين أنز شعري قائم الحديث نظماً ونثراً .

(٦)

الملمعات

كثيراً ما يجد قارئ الشعر الفارسي شعراً عربياً ، أو بيتاً في أثناء منظومة
فارسية ، ولكن السعدى أنشأ قصائد ملمعة كلها ، وجعل التلميع في شطر
بشطر ، أو بيت بعد آخر ، أو بيت بعد بيتين ، والتزم في ملمعاته نظاماً مطرداً .



سعدی شیرازی

فن التلصيح في الاشطار :

وتهايك دم يا سودى تم قال مولاي لطرفي لا تم
 أسفاني ودعاني أقضج عشق ومستورى نيامزدهم
 ما بمسكى سلاح أنداحيم لا تحلوا قتل من ألقى السلم
 يا غريب الحسن رفقاً بالقرب خون درويشان مرزاي محشم

ويرى في هذه الأيات أن الشاعر لم يسوّ بين الأشطار الأولى في اللغة ؛ بل
 جعل الأشطار الأولى من كل الأيات مختلفة لا يتوالى منها اثنان في لغة واحدة
 وكذلك الاشطار الثانية . فاذا بدأ بيتاً بشطر عربي بدأ الذي يليه بشطر فارسي ؛
 وهكذا . فاذا نظرنا إلى الأشطار الأولى وحدها أو الأشطار الثانية وحدها
 وجدناها تتوالى ملزمة .

ومن التلصيح بين بيت وآخر :

پايان آمد ابن دقحكايت همچنان باقى بهد دفتر نشايد كفت وصف الحال مشتاق
 ألا من مبلغ عني حبيبا معرضا عني أن أقبل ما ترى أنى على عهدى وميتاقى

ومن ملحعات السعدي ما يسمى للثلاث . وهو أن يتوالى في المنظومة
 بيت عربي وبيت فارسي وآخر بلغة أخرى ، وقد وقع هذا في منظومة مزدوجة
 أى في النظم الذي يسميه الفرس « المتوى » أولها :

خليلي المهدي أنجز منه الصلح ولكن من همداء الله أفلح



وشعر السعدي العربي صريحه وملحمه يقيد مؤرخ الأدب من جهات مختلفة :

فدارس الأدب يقيس شعره العربي بشعره الفارسي كيف يختلف شعر الشاعر
 الواحد باختلاف اللغة التي ينظم بها ، بأنه في إحدى اللغتين أمكن منه في الأخرى
 وبأن لكل لغة عباراتها ومجازاتها وموضوعاتها الغالبة . فن نظم فيها وجهته خصائص
 اللغة ، وسنن أدبائها الوجهة المألوفة .

واختلاف شعر الشعراء الواحد من أجدى الوسائل إلى الفصل في القضية التي تار فيها الخلاف بين الأدباء : هل البلاغة في المسمى أو الألفاظ ، فالمسمى في نفس الشاعر ولكن بلاغته متفاوت حين يمر بلفظ أخرى .

ومن الممتع في هذا أن نجد المعنى القيم يخرج من الشاعر في لفظين ؛ ولكنه يأتي بلفظ لم يألّفه أدباء اللغة في هذا الموضع أو تحنى عليه دقيقة من دقائق البلاغة فيعرف ما يستحق التكثير أو يقدم ما حقه التأخير فيضف أثر الجملة في النفس كأنما الجملة ألفاظها ومانيها أنام مؤلفة تؤثر في العاطفة بانسجامها فإن وقع فيها اضطراب ما ضف تأثيرها . ويستطيع القارئ أن يأخذ على السعدى في الأبيات التي أثبتنا هنا ما أخذ من هذا القليل .

ومائدة أخرى لبّار الأديين العربى والفارسى خاصة هى أن قانس شعر السعدى العربى بشعره الفارسى يجد أوزاناً تلب في الشعر الفارسى ، وهى عرية الأصل . ولكن الشاعر يتجنبها إذا نظم بالعربية لأنها ليست ذاتة في العربية ذبوعها في الفارسية ، أو يجد وزناً عربياً زاد الفرس في تعيلاه زيادة لم يعرفها العرب ؛ ولكن ناعلم الشعر الملع يسوي فيه بين الأبيات العربية والفارسية ، فيرى القارئ محاولة لاستعمال هذا الضرب في اللغة العربية ، وربما يستحسنه ويستعمله .

وأمر آخر هو أن يراقب الناقد أحياناً تسرب معانٍ فارسية غير مألوفة في الأدب العربى ، إلى الأبيات العربية فتذكره بمواضعها من الشعر الفارسى ويشعر بتجيد الشاعر الفارسى عن معانٍ مطروقة في الفارسية حين ينظم بالعربية وهكذا .

ومن العجيب في هذا الموضوع أنك تجد الكلمة العربية استعملت في الفارسية واستؤنست وحسنت فإذا قلها الشاعر الفارسى إلى الشعر العربى لم تحسن لأن الشعر العربى لم يألّفها في هذا الموضع أو لم يستعملها قط .

وفي هذا بيان ما في الاستعمال من أثر في تقويم الألفاظ وفي صيانتها وابتذالها .
ثم في اللغة الفارسية كثير من الألفاظ العربية . وقد لبثت اللغة العربية مدداً للفارسية
تمدها بألفاظها على مدى الصور منذ نشأت الفارسية الحديثة حتى عصرنا هذا .
والكاتب الفارسي الذي لا يعرف العربية تستوى لديه الألفاظ الفارسية والألفاظ
العربية المستعملة في لغته ، كلها عنده فارسية لا يميز بينها بل لا يعرف أحياناً ما الأصل
منها في لغته وما الدخيل فيها .

ولكن شاعراً متمكناً من العربية كالسعدى ينظم باللغتين بل يجمع بينهما
في قصيدة واحدة وفي بيت واحد من قصيدة ، كيف يضع حداً وانحيازاً بين الألفاظ
العربية المستعملة في الفارسية وغير المستعملة ، والعربية مدد دائم للفارسية يأخذ منها
الشعراء والكاتب ما يحتاجون إليه ؟ لا مرأى أنه يعرف الألفاظ العربية التي ألفها
في الفارسية والتي لم يألفها ولكن الحد بين اللغتين لا يكون عنده وانحيازاً قاصداً
وهو حرى أن يتناول ألفاظاً عربية لم تقع في الفارسية قبله متعمداً أو غير
متعمد . ولعل هذا الشاعر وأمثاله هم الذين أداموا استمداد الفارسية من العربية
على مدى العصور .

فهذا بحث آخر طريف يشعر بالحاجة إليه تأفد الشعر السعدى وغيره من كبار
الشعراء الذين يحددون العربية .



وبعد . فالشرط الأول لهذه المباحث كلها أن يصحح شعر السعدى العربي
ويضبط وينشر . وهو ، حيناً اطلعت عليه في مجموعة آثار السعدى التي تسمى
الكليات ، محرف تحريفاً يقف بالقارئ في كل بيت ويسجزه عن متابعة القراءة
في أكثر القصائد . لأن الناصخين والناشرين الذين أخرجوا الطبقات المختلفة
للـكليات لم يكونوا متمكنين من العربية أو لم يعرفوها فقلوا القصائد العربية محرفين .
وتوالى التحريف بتوالى النسخ والطبع .

انظر إلى هذا المثال في إحدى الطبقات :

كيف السبل إلى الحبال برقة والطرف ضد رحيل الأجة ما غفا

وفي طبعة أخرى :

كيف تسيل إلى الحبال برقة والطرف ضد رحيل الأجة ما غفا

وينبغي أن يصحح هذا البيت على الوجه الآتي :

كيف السبل إلى الحبال برقة والطرف مذ رحل الأجة ما غفا

تصحح هذا الشعر عسير . ولكن لابد من احتمال كل غناء في تصحيحه
ونثروه . فليس يسيراً علينا أن يبقى شعر السعدى محرفاً مشوهاً . ولعل أنشره
قريباً في رسالة أجعلها ذيلاً لهذه المجلة وتمة لهذا البحث .

حول وحدة الفن في عصور التاريخ المصرى

تحف إسلامية الطراز في المتحف القبطى

للدكتور زكى محمد عيسى

(١)

كانت مصر منذ العصور القديمة مهداً للفنون . وكان الفن فيها منذ البداية وثيق الصلة بالدين ، ولا غرو فقد نشأ الفن في خدمة العقائد الدينية ، وينختلف الجماعات الانسانية . وظل يعمل في ركابها منذ فجر التاريخ إلى ما بعد عصر النهضة بقرن أو قرنين من الزمان . وحسبنا أن نذكر الأهرام والمعابد المصرية القديمة وقبور المصريين القدماء وما كانت تضمه من تماثيل وتحف ، وأن نشير إلى المعابد الأثرية والرومانية والهندية وإلى الكنائس والكاتدرائيات في العصور الوسطى وإلى الصور واللوحات الفنية التي كانت تزين تلك المعابد الدينية كلها .

فليس غريباً إذن أن يتطور الفن في مصر بتطور الدين الذي يسود وأدى النيل وأن يتأثر بما يطرأ على هذا الدين من تغير . ففى مثلاً أن الفن الفرعونى القديم تأثر بالانقلاب الدينى الذى شهدته مصر فى عهد الملك أمنوفيس الرابع . وكان هذا الملك محباً للجدل الدينى ، وأراد أن يقضى على السلطان الواسع الذى حصل عليه كهنة الآلهة آمون ، فخارب عبادة هذا الآلهة وقتل مبادئه وشتت كهنته وأمر بعبادة إله جديد ، هو « آتون » أو قرص الشمس . وغير اسمه للملكى من أمنوفيس أو أمنتب إلى اختاتون وترك عاصمته طيبة واتخذ عاصمة جديدة أنشأها فى مصر الوسطى وميهاها اختاتون ، ومحلها الآن تل الهاربة . وقد ازدهر فى هذه العاصمة فن مصرى جديد كان — على سنة اختاتون فى دينه

الجديد — ينشد الحقيقة ، ويمتاز بميل الفنانين إلى جعل الصور أو التماثيل صورة صادقة طبيعية للأشخاص الذين يمثلهم ، ويثور على التهود والتقاليد الجامدة التي سادت الفن الفرعوني وقيدت نموه قبل ذلك العصر . بل حدث أن اثنين في عصر احتاتون بالنوا في الحرص على تقليد الطبيعة حتى كانت بعض الصور والتماثيل التي صنعوها تشبه الصور الكاريكاتورية في العصر الحاضر .

ولكن الشعب المصري القديم كان غير راض عن هذا الانقلاب الديني ، فلما مات احتاتون رجع خلفاؤه إلى عبادة آمون وانتقلوا إلى طيبة وانقضى عصر تل الهارة وعادت إلى الفن المصري تقاليده القديمة .

ولما جاء عصر البطالسة سادت الروح الاغريقية في المدن الكبرى ولو أن المصريين ظلوا على دينهم القديم ، فاحتفظ الفن الفرعوني بمجوهره وصفاته . حقاً ان البطالسة أدخلوا في وادى النيل كثيراً من الأساليب الفنية الاغريقية ولكن هذه الأساليب ظلت محتفظة بذاتيتها . وكانت محاولات المزج بين الفن المصري القديم والفن الاغريقي قليلة ولم تصب قسماً كبيراً من التوفيق . ولا غرابة في ذلك فالبطالسة لم يفكروا جدياً في أن يفرضوا على المصريين فناً جديداً ، فقد كانوا اغريقين في حياتهم الخاصة وظل الطابع الاغريقي يسود بلاطهم في الاسكندرية ، وإن كانوا قد حاولوا التقرب إلى المصريين بتقليد فرائضهم وتعظيم آلهتهم الوطنية وتشديد ما هدمه الفرس أو تطرق إليه الخراب من المعابد القديمة ، مقلدين في عمارتهم أساليب الطراز المصري القديم في الهارة والحث والزخرفة ، كما تشهد بذلك معابد فيله وادفو وندرة وإسنا وكوم امبو .

ثم استولى الرومان على مصر بعد وفاة كليو بطرة سنة ٣٠ ق .م ولكن أباطرتهم ظلوا نحو ثلاثة قرون يتخذون لأنفسهم في مصر أسماء وألقاباً مصرية ويمسرون المعابد المصرية القديمة .

على أن المسيحية لم تلبث أن أصبحت اثنين الرسمى في أنحاء الامبراطورية الرومانية على يد الامبراطور ثيودوسيوس الأكبر سنة ٣٢٨ . وكان لدخول المسيحية مصر أثر واضح في تطور الفن المصرى ، فقد تحول هذا الفن تحولا كبيرا وكاد يقطع صله بماضيه أو قطعها حقا . وكان المصريين بعد اعتناق المسيحية كانوا يرون الأساليب الفنية المصرية القديمة وثيقة الصلة بالوثنية ، فانصرفوا عنها وأقبلوا على الأساليب الفنية التى شاهدها عند القوم الذين ازدهرت بينهم المسيحية وحملوها إلى وادى النيل . وهكذا اكتسب الفن المصرى معظم عناصره الجديدة من قوام المسيحيين فى الشام ومن الأساليب الفنية الرومانية والبيزنطية . وصار للفن فى وادى النيل طابع مسيحى حتى عرف باسم الفن القبطى نسبة إلى القبط وهم المصريون المسيحيون - من كلمة Aiguptios - وازدهر هذا الفن القبطى فيما بين القرن الرابع والقرن السابع بعد الميلاد . وكان مدرسة إقليمية من الفن المسيحى الذى نشأ وترعرع فى الشرق الأدنى وعرف فى الدولة الرومانية الشرقية باسم الفن البيزنطى . وكانت للفن القبطى منتجات لا تقل جودة عن منتجات المستعمرات البيزنطية الأخرى فى ذلك الحين ، ولكنه كان متأثرا بها إلى أبعد حد ، ولا سيما فى منتجات الفنون التطبيقية كالفسوجات والتحف العاجية .

ثم كان الفتح العربى وغلب على مصر دين جديد وأفلح العرب فى ترميم وادى النيل ، وتطور الفن بما لذلك ومرت الأساليب الفنية فى القرنين السابع والثامن بعد الميلاد بفترة انتقال من الفن القبطى إلى الفن الاسلامى ، فقد قام هذا الفن الاخير فى أنحاء الدولة الاسلامية على أسس الفنون المحلية السائدة فيها ، ثم استطاع المسلمون أن يؤلفوا بين هذه الأسس وأن يطبعوها بطابعهم الخاص . وهكذا قام فى مصر منذ القرن الثامن الميلادى فن اسلامى بمحت كان يتطور تطورا طبيعيا ويختلف باختلاف العصور والأسرات الحاكمة فى مصر الاسلامية .

وفى العصر الحديث تطورت مصر كما تطورت قبلها غيرها من الامم المتحضرة فأصبح الدين عقيدة وضف تأثيره فى كثير من الظواهر الاجتماعية ، ثم زاد

انصال مصر بالغرب وتأثرها بمدنيته وفقد المصريون كثيراً من الثقة بأنفسهم
وبأساليبهم القومية فطلعت على الوادى أساليب فنية مختلفة وأصبحت البلاد من الناحية
الفنية ملتقى لتيارات مختلفة من الفنون .

وصفوة القول أن الفن المصرى تطور مع المذاهب الدينية التى سادت فى مصر،
ولكن رجال الفن والصناعة فى عصور التاريخ المصرى هم المصريون أنفسهم وإن
كثرت تأثيرات من الأحيان بأساليب بعض الأمم التى كانت تحمل اليهم
المذاهب الدينية الجديدة ، كيزنطة فى العصر القبطى ، أو التى كانت تشترك معهم فى هذه
المذاهب كالعراق وإيران وتركيا فى العصر الإسلامى . وفى استطاعتنا إذن أن نقول
بوجود فن مصرى فى العصر الفرعونى وفن مصرى فى العصر الإغريقى الرومانى
وفن مصرى فى العصر المسيحى أو القبطى وفن مصرى فى العصر الإسلامى .

ولكننا لا نطمئن إلى القول بأن هذه الفنون المصرية فى العصور المختلفة يمكن
اعتبارها وحدة مستقلة قائمة بذاتها ولها سماتها وتحمل فى ثناياها أثر البيئة المصرية .
ذلك أن الصلة تكاد تكون مفقودة بين الفن الفرعونى والفن القبطى . وأعلام
الاختصاصيين يقولون بأن الفن القبطى لم يستمد عناصره من الفن المصرى القديم
وإنما أخذها جميعها عن الفنون الهلنستية وسائر الفنون المسيحية فى إقليم البحر
الأبيض المتوسط^(١) . أما الفن المصرى الإسلامى فقد أخذ بعض عناصره من الفن
القبطى ، ولكننا لا نستطيع أن نعتبر الأساليب الفنية الإسلامية فى مصر تطوراً
طبيعياً للأساليب الفنية القبطية . وقد يستطيع الفنانون بدراسة الأدب المصرى
فى عصوره المختلفة أن يجدوا الصلات الوثيقة بين الآثار الأدبية فى مختلف عصور
التاريخ المصرى ، وقد يلمسون أثر البيئة المصرية فى كثير من تلك الآثار على الرغم
من اختلاف لغاتها وعصورها ، ولكن المشتغلين بدراسة الفنون لا يستطيعون

(١) أنظر Etienne Drioton : Art Syrien et Art Copte فى مجلة الآثار القبطية
بالقاهرة ، المجلد الثالث (١٩٣٧) ص ٣٠ وما بعدها .

الوصول إلى مثل هذه النتائج . فقد يجدون في الآثار الفنية المصرية في العصر الاسلامي بعض الموضوعات الزخرفية التي استعملها المصريون في العصر الفرعوني أو في العصر القبطي^(١١) . وقد يقولون بأن شكل المتبر في المساجد منقول عن مذبه في الكنائس القبطية ، وقد يرون الشبه الكبيرين أشكال بعض الأواني في مختلف الصور التاريخية المصرية ، ولكن هذا كله لا يمكن أن يرقى إلى إقناعهم بوجود وحدة تامة في الفنون التي ازدهرت في أرض مصر منذ فجر التاريخ إلى العصر الحديث . ولا ريب في أن هذا كله يرجع إلى ما كان للدين من أثر بالغ في تطور الأساليب الفنية في مصر ، وإلى أن الدين حلوا إلى مصر المسيحية ثم الاسلام كان لم أكبر الأثر في نشر أساليب الفنية الخاصة فيها ، أو في الجمع بين أساليب الفنية وأساليب سائر البلاد التي خضعت لسلطانهم .

(٢)

وإذا نحن سلطنا بما وصلنا إليه في صدر هذا المقال ، ورأينا أن الفن في عصور التاريخ المصري ليس وحدة تطورت تطوراً طليعياً ، وإنما هو طرز مستقلة بعضها عن بعض ، نقول إذا نحن سلطنا بذلك ، لم يكن بد من أن نقول بوجود الفصل بين الآثار الفنية لكل عصر من العصور الرئيسية في التاريخ المصري . والحق أن الحكومة قطعت إلى ذلك منذ زمن بعيد ، فأنشأت المتحف المصري في القاهرة لآثار العصر الفرعوني . وأنشأت المتحف اليوناني الروماني في الاسكندرية لآثار العصر الاغريقي الروماني ، والمتحف القبطي بمصر القديمة لآثار العصر المسيحي ، ودار الآثار العربية بالقاهرة لآثار العصر الاسلامي . ولكن الآثار المصرية ظلت موزعة بين هذه المتاحف توزيعاً غير دقيق ، إلى أن كانت الستين الأخيرة وتنهت الميآت المشرفة على المتاحف المختلفة إلى وجوب تسليم المتحف التي لانتص ميدانها إلى المتحف الذي يمثل العصر الذي تنسب إليه تلك المتحف . وقام المتحف المصري

(١١) زكي محمد حسن : بعض التأثيرات القبطية في الفنون الاسلامية ، في مجلة جمعية الآثار القبطية (المجلد الثالث ص ٨٣ — ١٠٤)

— على هذا الأساس — بتسليم مجموعته من الآثار المسيحية إلى المتحف القبطي . وكان المنقول له مرصص مميّكاً باشا ينقل إلى المتحف القبطي ماتر عليه إدارة حفظ الآثار العربية ودار الآثار العربية من تحف ترجع إلى العصر المسيحي . ومع ذلك فإن دار الآثار العربية لا تزال تحتفظ بعدد قليل من التحف يمكن نسبتها إلى العصر القبطي أو إلى عصر الانتقال من الفن القبطي إلى الفن الاسلامي في القرنين السابع والثامن بعد الميلاد .

ولكن الأمر الذى يحتاج إلى حل سريع ، وإلى وضع سياسة واضحة ، إنما هو أمر المتحف القبطي . فقد كان هذا المتحف يجتاز قبل الحرب الأخيرة مرحلة الجمع والافتاء ولم تكن السلطات القائمة على إدارته تفتى بالتمييز بين التحف القبطية الطراز وسائر التحف التى عثر عليها فى بيوت القبط أو فى كنائسهم والتى تنتمى على رغم ذلك إلى الطراز الاسلامي . وهكذا نرى أن التحف التى يضمها هذا المتحف قسبان : الأول تحف تمثل الفن المصرى فيما بين القرنين الرابع والسابع بعد الميلاد ، ومعظم هذه التحف من المنسوجات والأحجار المنقوشة . ومجموعة المتحف القبطي فى هذا الميدان تعتبر مجموعة فريدة لا يوجد مثلاً فى أى متحف آخر ، أو فى أى مجموعة من المجموعات الفنية الخاصة . أما القسم الثانى من التحف المروضة فى المتحف القبطي فقوامه تحف تدل أساليبها الصناعية وموضوعاتها الزخرفية على أنها من صناعة العصر الاسلامي ، وأنها قد ترجع إلى العصر الفاطمي أو إلى عصر المماليك .

أجل ، إن بعض هذه التحف قد رُميت عليها شارة الصليب ، أو عثر عليها فى كنيسة أو فى قصر أسرة من الأسرات القبطية الريقة ، أو هى نفسها إنجيل أو مخطوط قبطي أو أداة من أدوات العبادة المسيحية ولكن كل ذلك لا ينهض بأى حال من الأحوال دليلاً على أنها قبطية الطراز ، فهى من منتجات العصر الاسلامي ، وأساليبها الصناعى وزخارفها تشهد بصحة ذلك . وقد يكون صانعها مسيحياً أو يهودياً أو مسلماً ، ولكن هذا الصانع مهما كان مذهبه الدينى إنما كان

يصل وفقاً للأساليب الفنية الإسلامية التي كانت لها السيادة في ذلك العصر . ولعل خير وسيلة لشرح ما نقوله بشأنها أن نعرض لبعضها بشيء من الشرح المفصل .

ولبدأً بتحفة عظيمة الشأن هي حجاب كاث في كنيسة الست بربارة بمصر القديمة قبل أن ينقل إلى المتحف القبطي . وحجاب الكنيسة حاجز خشبي كبير يفصل المذبح عن محن الكنيسة ويقوم القسيس خلفه بتلاوة الطقوس الدينية . وتجلى في صناعة هذا الحجاب الطرقة التي اتبها التجارون بمصر في الصور الوسطى وهي الإكثار من اتخاذ المربعات والمستطيلات الخشبية الصغيرة (أو الحشوات كما نسميها) ثم «تشيئها» وذلك إقتصاداً في الخشب ورغبة في التخلص من تشقق الأجزاء الخشبية الكبيرة بسبب تقلب جو البلاد واختلاف الحرارة والبرودة . فطول هذا الحجاب ٢٦٨ متراً وارتفاعه ١٨ و٢ متراً ، ويتألف من خمس وأربعين حشوة ، فضلاً عن دائرة التبة العليا . وتماز هذه الحشوات بنقوشها البارزة التي تمثل مختلف الطيور والنزلات والحيوان المفترس ومناظر الصيد والقتال . وبدل أسلوب الحفر والنقش في هذه الزخارف على أنها ترجع إلى القرن العاشر أو الحادي عشر حين ازدهرت الحضارة الفاطمية في مصر بفضل ازدهار التجارة واستتباب الأمن ، وما ساد البلاد من رخاء مادي وتسامح ديني ، ومآلاته من استقلال سياسي ، وما كان يشعر به الخلفاء من الرغبة في إعلان مجدهم وإظهار أبهتهم ومنافسة غيرهم من الخلفاء والسلاطين والأمراء في ديار الإسلام وغيرها من الأقاليم المتحضرة في ذلك الوقت .

وزرى في وسط هذا الحجاب باباً من مصراعين يلوها من اليمن واليسار ركنان (اللوحة ١ الشكل رقم ١) وفي كل مصراع أربع حشوات مستطيلة وعمودية بينما نجد بقية الحشوات مركبة على جانبي هذا الباب في تناظر وتقابل تامين . وقوام الزخرفة في هذه الحشوات رسوم آدمية أو حيوانية تقوم على أرضية من فروع ورسوم نباتية دقيقة . أما الركنان في أعلى الباب (اللوحة ٢ الشكل رقم ٢) ففي وسط كل منهما دائرة تضم رسم فارس يصطاد بالبارز وفوق رأسه عمامة وعلى قبضة يده طائر جارح على استعداد للانطلاق . ومثل هذا الرسم مألوف في زخرفة كثير من

التحف الخزفية والخشبية من العصر الفاطمي . وفي حشوات هذا الحجاب رسوم صيادين آخرين ومع كل منهم الباز الذي يصطاد به والطائر الذي اصطاده . وفي الجزء السفلى من بعض الحشوات رسم إناء تخرج منه الفروع النباتية الملتوية . ومن الرسوم التي زارها محفورة في بعض الحشوات الأخرى رسم صراع بين أسد وإنسان ورسم أسد يهجم على غزال ليقترسه (اللوحة ٣ الشكل رقم ٣) أو رسم موسيقين يرقان على العود وحولهما أشخاص يرقصون رقصاً توقيماً (اللوحة ٣ الشكل رقم ٤) أو رسم فارس يهجم عليه من خلفه عدو له فيدافع عن نفسه بترس وسيف صغير ويهجم على الفارس من الأمام حيوان مفترس ولكن رجلاً آخر يظن الحيوان ليحوطه عن قصده (اللوحة ٤ الشكل رقم ٥) . أما الحشوة الوسطى فوق باب الحجاب ، ففيها رسم إناء للزهر تخرج منها فروع نباتية تتننى وتؤلف زخارف عربية جميلة ويحيط بالإناء طاووسان مرسومان بدقة وفي النجاس تام مع الزخارف النباتية (اللوحة ٤ الشكل رقم ٦) .

وصفة القول إن زخارف هذه التحفة الخشبية لا تختلف عن الزخارف الفاطمية التي نراها ولا سيما على التحف الخشبية والخزفية وفي زخارف جامع الحاكم والجامع الأزهر فضلاً عن أنها تكاد تخلو من أى صليب ظاهر أو شيء آخر يشير إلى أنها قبطية ، فإن الصانع لم يضع إلا صليبين صغيرين في إحدى هذه الحشوات (اللوحة ٥ الشكل رقم ٧) .

وفي المتحف القبطى لوح مستطيل من الخشب عليه رسوم بارزة تمثل فيلا وجبلين وطائرين ورجلاً يسحب حصاناً أو فيلاً . (اللوحة ٥ الشكل رقم ٨) وطول هذه القطعة متر وعرضها عشرون سنتيمتراً . وقد حصل عليها المتحف القبطى من دير البنا بمصر القديمة . وفي هذا المتحف لوح آخر من الطراز نفسه عليه رسوم بارزة تمثل خمسة أشخاص في مناظر طرب أو اللاب راضية . والواقع أن هاتين القطعتين ، تبعا مجموعة فريدة من التحف الخشبية الفاطمية محفوظة في دار الآثار

العربية ومتحف فنكوريا والبرت بلندن^(١). وتتألف هذه المجموعة من ألواح أو أجزاء من ألواح خشبية عثر عليها في ضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون وفي مارستان قلاوون عام ١٩١١ والأعوام التي تلتها . وكانت هذه الألواح مستخدمة في تغطية الأفرز العلوى بالجدران . وأكبر الظن أنها كانت في القصر الغربى الفاطمى . وهو القصر الذى بناه الخليفة العزيز بالله الفاطمى ، وأقيم على أنقاضه بعد ذلك مارستان قلاوون . وكان مألوفاً في ذلك الوقت أن تستخدم في الأبنية الجديدة بعض أجزاء الأبنية القديمة وأخشابها . والجنح أن اللوحين المحفوظين في المتحف القبطى كانا أيضاً في القصر الفاطمى الغربى وحصل عليهما دير البنات بعد خراب القصر المذكور .

ومن المتحف الخشبية القيسية في المتحف القبطى باب خزانة كتب في كرسى للقراءة (منجلية ، من كلة قبطية ، بمنى كرسى الانجيل) . ويتألف هذا الباب من حشوات خشبية مطعمة بزخارف من العاج . ويرجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر بعد الميلاد ، وتظهر فيه أيضاً الأساليب الفنية التى أقبل عليها القنئون في العصر الاسلامى ، والى تشهد بحجهم للأشكال الهندسية ورغبتهم في الاقتصاد في الخشب ، والى نجاحها في التخلص من تشقق المساحات الخشبية الكبيرة . وتماز النقوش الماجية في الحشوات بالدقة والابداع . وفى وسط الباب نجمة ، فيها بعض ترميم وإصلاح ، وقوام زخرفتها رسم أسد يفترس ثوراً (اللوحة ٦ الشكل رقم ٩) والمعروف أن مثل هذا الموضوع الزخرفى قديم في قنوت الشرق الأدنى . وقد أقبل عليه القنئون المسلمون فكثرت في زخارف آثارهم الفنية رسوم الحيوان أو الطير الجارح يتقض على فريسته .

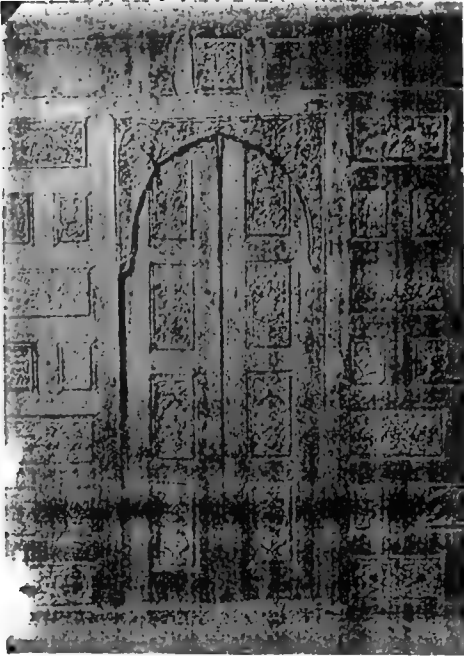
وفى الحق أن قسم الأخشاب بالمتحف القبطى يضم عدداً كبيراً من الأبواب والألواح والخزائن وسائر المتحف التى ترجع إلى عصر المماليك ، كما يظهر تماماً

(١) راجع كتابنا « كوز الفاطميين » ص ٢٠٩ — ٢١١

من الحفوات التي تتألف منها ومن زخارفها الهندسية بوجه عام ، فضلا عن تطور الزخارف النباتية في الحفوات ، وما إلى ذلك من المميزات الفنية التي تقطع بنسبة هذه التحف إلى عصر المماليك وبأنها من آثار الفن الاسلامي بعد أن تطور وازدهر وبعدت الشقة بينه وبين الفن القبطي . ولا شك عندى في أن عرض هذه التحف الاسلامية الطراز إلى جانب الأخشاب القبطية الصحيحة لا يساعد على فهم عيزات الفن القبطي الصحيح .

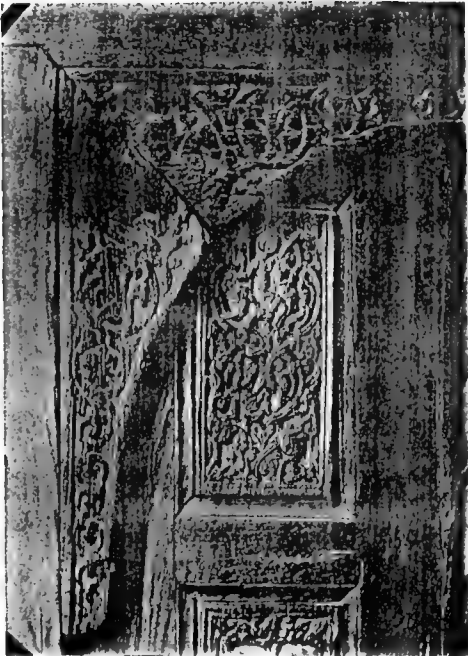
وإذا نحن تركنا قسم الأخشاب في المتحف القبطي إلى قسم المخطوطات والتصوير وسائر فنون الكتاب ، رأينا بعض آثار قبة لانت إلى الفن القبطي نفسه بشيء ، وإن كانت الصلة وثيقة بينها وبين الدين المسيحي . والمعروف أن الكتب الدينية القبطية كانت تكتب في القرون الأولى بعد الفتح العربي باللغة القبطية ، ثم أصبحت الكتابة في صفحاتها في نهرين : عربي وقبطي ، إلى أن كان عصر المماليك ، وعمت كتابتها باللغة العربية وصار الانجيل يكتب في مخطوطات ثينة بالأسلوب الذي كانت تكتب به المصاحف وأصبحت بعض صفحاته ورؤوس موضوعاته ترين بالرسوم المذهبة ، كما كانت ترين الصفحات الأولى والأخيرة وفواصل السور في المصاحف .

وتبدو الأساليب الاسلامية واضحة في مخطوط من كتاب الرسائل وأعمال الرسل جاء في آخره : « اتم به أبو شاكر ابن الراهب كبة غبريال الراهب في طوبه سنة ٩٦٦ للهجرة الموافق ٦٤٩ هجرية » (١٢٥٠ ميلادية) . وفي هذا المخطوط صور تمثل بعض الموضوعات الدينية المسيحية ، وفي أول كل رسالة منه رسوم مذهبة إسلامية الطراز . ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل أربعة من آباء الكنيسة وهم يعقوب وبطرس ويوحنا ويهوذا (اللوحة ٧ الشكل رقم ١٠) ومع أن الرسوم الأدمية في هذه الصورة متأثرة إلى حد كبير بالرسوم البيزنطية ، إلا أن الزخارف النباتية في القسم العلوى من الصورة فضلا عن أسلوبها الفني العام ،



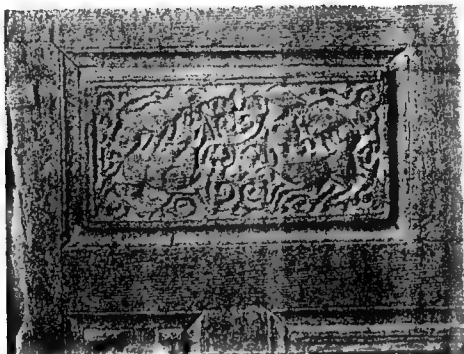
(الشكل رقم ١)

مخارج كنيسة السيدة بربارة ، بالمتحف القبطي ، من العصر الفاطمي



(الشكل رقم ٢)

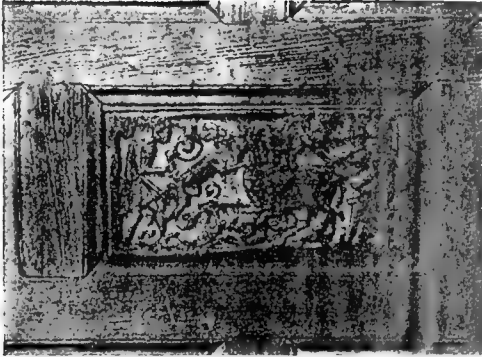
ركن علوى من الباب فى حجاب كنيسة التبربرة



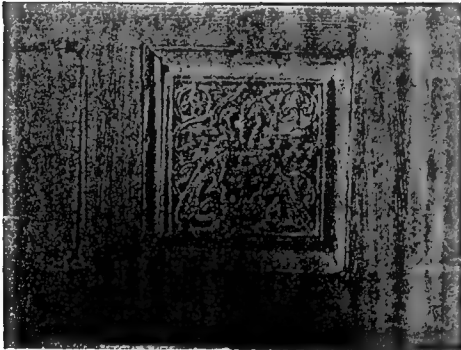
(الشكل رقم ٣)
حشوة في حجاب كنيسة الست بربرة



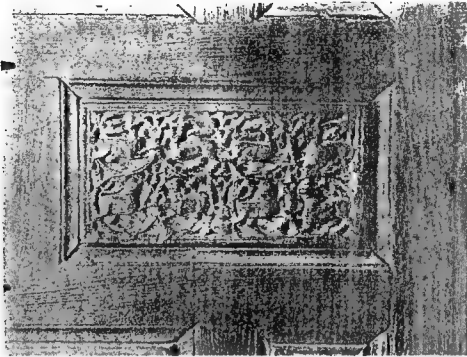
(الشكل رقم ٤)
حشوة في حجاب كنيسة الست بربرة



(الشكل رقم ٥)
حشوة في حجاب كنيسة التبرارة

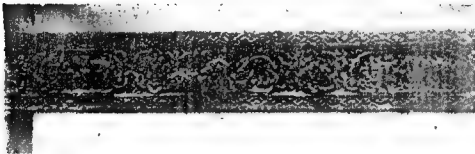


(الشكل رقم ٦)
حشوة في حجاب كنيسة التبرارة



(الشكل رقم ٧)

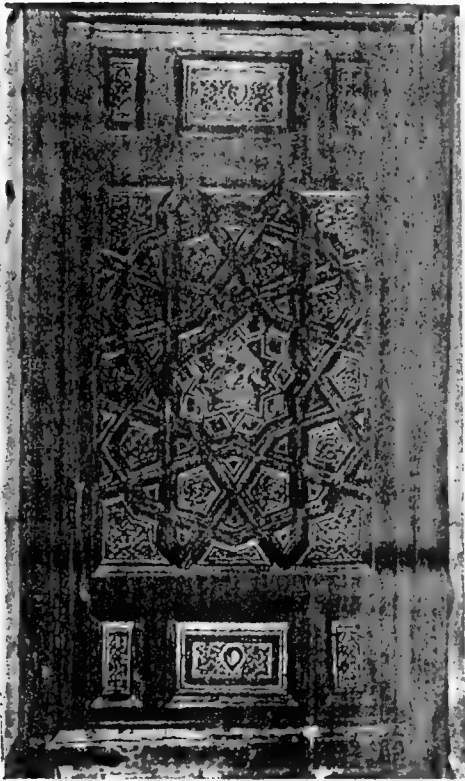
حشوة في حجاب كنيسة الست بربارة



(الشكل رقم ٨)

لوح من الخشب ذي الزخارف المحفورة . يرجع إلى العصر الفاطمي
في القرن الحادي عشر الميلادي

[كليشة المتحف القبطي]



(الشكل رقم ٩)

باب خزانة كتب خشبية ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي

[كاتبة المتحف القبطي]

كل ذلك يجعلها من الناحية الفنية مثالا من آثار مدرسة التصوير التي ازدهرت في الشرق الاسلامي في القرن الثالث عشر الميلادي والتي كان مركزها الرئيسي في مدينة بغداد. وفي المتحف القبطي مخطوط من إنجيل بالقبطية تم نسخه سنة ١٢٧٢ ميلادية وفيه صفحات من رسوم هندسية مذهبة (اللوحة ٨ الشكل رقم ١١) وهي اسلامية الطراز كلها وتشبه الى حد كبير زخارف مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية (اللوحة ٩ الشكل رقم ١٢) كتب سنة ٨٧١٣هـ (١٣١٣م) بمدينة همدان للسلطان الجلايتو خدا بنده ، ويمتاز بما فيه من رسوم هندسية مختلفة من نجوم على أضرب شتى ومن مشنات ودوائر متشابكة وغير ذلك من الأشكال الملونة برسوم النبات والأرابسك^(١).

ومن المخطوطات النفيسة المملوكية الطراز في المتحف القبطي مخطوط من الانجيل نسخ في دمشق سنة ١٣٣٤ ميلادية وفي أوله صفحتان عليها رسوم خندية ونباتية مذهبة وفيها بالخط الكوفي عبارة : « الانجيل الطاهر والمصباح الزاهر ينبوع الحياة وسفينة النجاة » (اللوحة ١٠ الشكل رقم ١٣) . وزخارف هذه الصفحات المذهبة لا تختلف في أسلوبها الفني عن زخارف الصفحات المذهبة في المصاحف المملوكية التي نجد منها في معرض دار الكتب المصرية عدداً وافراً . ومن الطريف في الانجيل الذي نحن بصدده أن شارة الصليب اتخذت عنصراً زخرفياً في الرسوم المذهبة ، ولكنها مع ذلك لم تخرج الصفحة المذهبة عن الطراز الاسلامي البحت . والحق ان الأسلوب الفني الاسلامي لا يبدو في أول المخطوط غريب ، بل إنه ظاهر في سائر صفحاته ولا سيما في فواصل الآيات وفي الجداول والرسوم النباتية والزخارف الهندسية المتشابكة التي يتألف منها إطار الصفحات أيضاً (اللوحة ١١ الشكل رقم ١٤).

أما المتحف المعدنية في المتحف القبطي فإن كثيراً منها يرجع إلى العصر الاسلامي ، ولكن معظمها لا يمثل الآثار الفنية الطيبة من هذا العصر ، بل يتألف

(١) راجع كتابات « الفنون الإيرانية في العصر الاسلامي » ص ٧٠ — ٧١

من صينيات ومباخر وصحون وشماعات وأباريق وقناديل تدل زخارفها على أنها صنعت في عصور متأخرة ، حتى أن بعضها لا يزيد عمره على عشرات السنين . وعندى أن مهمة القائمين على المتحف في ترتيب هذا القسم من معروضاته ستكون شاقة لوجوب البت في مصير بعض هذه التحف التي لا نجد لها قيمة فنية تستحق الذكر والتي نجد مثلها عند تجار العاديات الرخيصة في خان الخليلي . والحق أن المتحف المدنية الاسلامية الثمينة نادرة في مجموعة المتحف القبطي .

والتحف الخزفية والزجاجية في المتحف القبطي يرجع الجزء الأكبر منها إلى العصر الاسلامي ولا يختلف عن سائر الخزف أو الزجاج الاسلامي في أسلوبه الصناعي أو في زخارفه ، اللهم إلا إذا ذكرنا اتخاذ شارة الصليب عنصراً زخرفياً أو رمزاً لصاحب الأمانة ^(١) .



وصفوة القول إن من حق الأساليب الفنية القبطية أن تكون لها السيادة في المتحف القبطي الذي قصد به أن تعرض عرضاً صحيحاً يشرح بميزاتها ، وأن من الاجحاف والخطأ الفني أن تعرض التحف القبطية مع تحف ترجع إلى الطراز الاسلامي وليس المتحف القبطي مكان عرضها . وعندنا أن هذا الخلط لا يفسح المجال لعرض التحف القبطية عرضاً قنياً صحيحاً ، ولتركيز الاهتمام بها والعمل على تعريف الناس بميزاتها . والحق أننا نود أن نصل في متاحفنا ومعارضنا إلى ما وصل اليه الغربيون من أساليب العرض ، فلا نكدر التحف في القاعات وعلى الجدران حتى يظن كل منها على الآخر ، كما تظن مجموعات الصور والتحف على الجدران ، أو في قاعات البيوت الشرقية ، لأننا لا نقطن مثلاً إلى أن الاقتصاد في عدد الصور أو التحف التي تعرض في مكان واحد يساعد على بيان ميزاتها ولتف النظر إلى شأنها .

(١) راجع تعليقاتنا في كتاب « التصوير عند العرب » ص ١٧١ و ١٧٢ و ٢٣٠ و ٢٣٢



(الشكل رقم ١٠)

صورة في مخطوط مسيحي من القرن الثالث عشر الميلادي

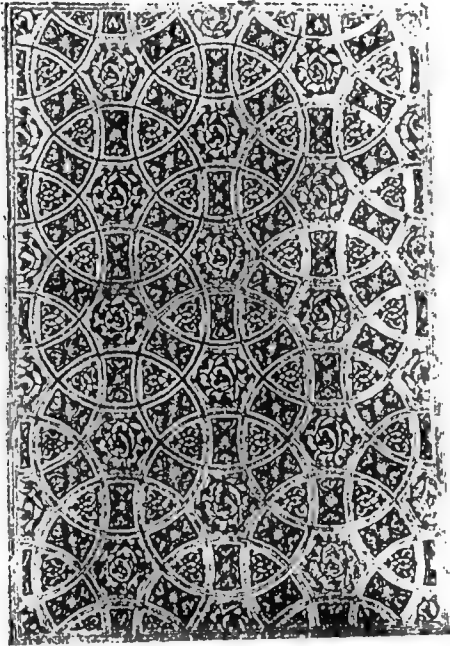
[كلتيه المتحف التبلي]



(الشكل رقم ١١)

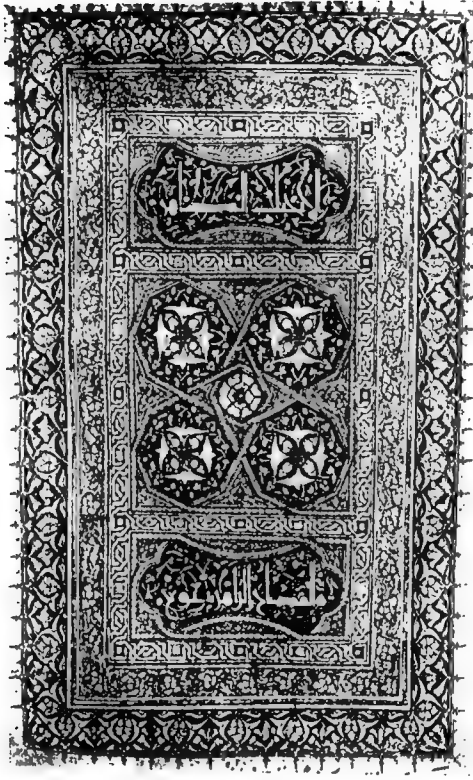
رسوم هندسية في مخطوط مسيحي من القرن الثالث عشر الميلادي

[مكتبة المتحف القبطي]



(شكى رقم ١٢)

صفحة بها رسوم مذهبة في مصحف مؤرخ سنة ٨٧١٣ (١٣١٣ م)
بدار الكتب المصرية



(الشكل رقم ١٣)

الصفحة الأولى من مخطوط من الانجيل يرجع إلى سنة ١٣٣٤ م



(الشكل رقم ١١)

صفحة من إنجيل من عصر المالك في سنة ١٣٣٤ م

قد يقال إن معظم هذه التحف الاسلامية الطراز في المتحف القبطى قد صنع للمسيحيين ، أو قام بصناعته قانون من القبط . والجواب على ذلك أن دين القبطان لا ينهض دليلا على اتباعه أساليب قية معينة ، ومع ذلك فقد يمكن القول بأن معظم الصناع في مصر في القرون الثلاثة الأولى بعد الفتح كانوا من المسيحيين . أما في العصر الفاطمى وفي عصر الأيوبيين ثم المماليك من بعدهم ، فلا يمكن أن نعرف تماما هل كان صانع أى تحفة قبطياً أو مسلماً ، لأن التسامح الدينى كان من أسس المجتمع في ذلك الوقت ، ولا نستطيع أن نقول بأن كل ما صنع للمسلمين كان على يد صناع وقتين من المسلمين دون غيرهم ، كما لا نستطيع أن نقول بأن ما صنع للقبط كان على يد صناع من القبط دون غيرهم . وعلى كل حال فإن صناع هذه التحف — إن كانوا من القبط — فقد كانوا يعملون وفقاً للأساليب الفنية الاسلامية .

وقد يقال إن هذه التحف وقف على كنائس ومن أسرأت أو أفراد مسيحيين ، ولا يمكن نقلها إلى مكان آخر غير المتحف القبطى . والرد على ذلك أننا لا نطالب بنقلها منه — إذا لم يكن ذلك ميسوراً — ولكننا نريد أن يفوض مدير المتحف في جمع هذه التحف في جناح خاص وفصلها عن التحف التى تمثل الأساليب الفنية القبطية الصحيحة ، ليرف الزائر أنها تحف صنعت للقبط في العصر الاسلامى ، وأن أساليبها الفنية ليست من الأساليب الفنية القبطية فى شىء .

بعثة عسكرية بولونية في مصر

في عهد محمد علي

للكنوز محمد فؤاد بكري

نال تاريخ الجيش المصري، في عهد محمد علي، غناية كبيرة من جبهة الكتاب والباحثين، حتى أصبح لا يتخلو مقال من ذكر الجيش وسرد قصة الفتوح المصرية العظيمة في الوقت الذي ارتفع فيه ذكر هذه البلاد طالياً. وكان هدف مؤسس امبراطوريتها الكبيرة إنشاء الدولة المصرية المستقلة الحديثة. ولذلك فانه من المتحذر على الكاتب إذا أراد أن يرجع في حديثه على الجيش المصري، في عهد محمد علي أن يجد طريقاً يذكره، أو قولاً لم يسبقه إلى قوله غيره من أفضل الكتاب وجهابذة الباحثين. ومع ذلك فقد يكون موضوع البعثة العسكرية البولونية التي حضرت إلى مصر في عهد محمد علي من الموضوعات التي لم تقل نصيباً ظاهراً من اهتمام المؤرخين، بالرغم من طرافة تاريخ هذه البعثة واتصاله بمجمل من المسائل التي ظهرت في أفق السياسة المصرية والأوربية في ذلك الحين. ومن أهم هذه المسائل مسألة إنعاش الأمبراطورية العثمانية التي اعتمد عليها محمد علي فيما كان يريد به استمالة الدول الأوروبية إلى الموافقة على إنشاء ملكة العضود ودعم أركان دولته المستقلة، كما أن تاريخ البعثة البولونية يكشف كذلك عن ناحية متصلة بتنظيم الجيش المصري لا يمكن إغفالها، لما لها من أهمية ظاهرة في تنسيق العمليات العسكرية خلال الحروب وما يترتب على ذلك قبل أي شيء آخر من المحافظة على سلامة الجند المشتبكين في المواقع والمعارك وإتقاص خسارة الحيوش في الأرواح إلى أدنى حد مستطاع حتى لا يضرب معين الرجال الصالحين للتجديد، ونعني بذلك ضرورة إنشاء هيئة أركان حرب عامة حقيقية.

يد أنه لادراك هذا كله لاغنى عن معرفة الأسس التي قام عليها الجيش وجرى بمقتضاها تنظيمه من وقت أن تسلّم محمد على أزمة الحكم في البلاد إلى وقت مجيء البعثة العسكرية البولونية . فقد أشار البارون دي بوالسكت (Boislaure) إلى السبب الجوهرى الذى جعل محمد على يحتفظ بجيش كبير ففاز في تقريره إلى حكومته (في ٢ يولييه ١٨٣٣) : إن طموح الباشا ورغبته في المحافظة على مركز الولاية موطداً ومدعم الأركان ، ثم طبيعة الممتلكات التي تألفت منها امبراطوريته ، كل ذلك جعل محمداً عليه أن ينشئ قوة كبيرة ، استطاع بفضلها الاستيلاء على مصر والثروة وسنار وبلاد العرب وكريت والشام . وزيادة على ذلك فقد أصبح من واجبه الاحتفاظ بقوات كبيرة في كل مكان كان من المنتظر أن يحدث فيه اضطدام مع الأهلين بسبب احتكاره الحكمى ، وذلك حتى لا يكون التنصب أو اختلاف الرأى أو الرغبة في خدمة المآرب أو المصالح الخصوصية أو غير ذلك من الدوافع سبباً في تحريك الثورة ضد حكومته بين شوموب امبراطوريته الواسعة .

ومع ذلك فإن مجرد وجود هذه القوات الكبيرة أو الجيش وحده لم يكن كافياً في الحقيقة لضمان الاستقرار واستتباب الأمر للعاهل العظيم في امبراطوريته الواسعة ، بل كان تنظيم هذا الجيش وفق الأساليب الحديثة ضرورياً حتى يستطيع التغلب على أعدائه ، وهؤلاء لم يكونوا كلهم من بدو بلاد العرب أو رجال القبائل في السودان ، بل كان منهم العثمانيون والأوروبيون ، الذين لا يستطيع الصمود أمامهم أو الانتصار عليهم في قتال سوئى الجيش النظامى . حقيقة أحرز الباشا جلة انتصارات باهرة في مآدين الثورة وسنار والحجاز بقوات هي خليط من الترك والألبان والدلاة والمقاربة ، وهي قوات لا يجمع بينها سوى تناول الرتبات من الباشا ثم انتظار الأسلاب والنائم في آتاء المصارك وبعدها ، ولا تربط بين أشتاتها المثل العليا الوطنية أو القومية ، وليس معنى هذا أن الباشا كان راضياً ، بالرغم من هذه الانتصارات ، عن وجود هذه القوات التي لانعرف النظام ولاسيا فانه لم يكن يتوقع لمثل هذا الجيش إذا اشتبك في حروب المورة والشام الانتصار

على جند من الاوربيين خبروا الاساليب والانظمة الحديثة التي تدربت عليها جيوش القارة في أتماء المارك التي خاضت غمارها إبان الحروب النابليونية . ولذلك لم تكن رغبة محمد علي في إنشاء جيش كبير أقل تأعلا في نفسه من رغبته في تدريب هذا الجيش على الاساليب والنظم الحديثة . ومن هنا كان اهتمامه بتأليف (النظام الجديد) مع ما يتبع ذلك من استخدام الدربين والمعلمين (أو التعليمية) ، ثم استخدام البعث العسكرية الاجنبية وإنشاء المؤسسات والمدارس لتخريج ضباط الجيش وقواده .

واستطاع محمد علي ، كما هو معروف ، أن يبنى النظام الجديد بعد صعوبات جمة ، واستخدم نجبة من الضباط و (التعليمية) الذين كسبوا خبرة ومرآة في المبادئ الاوربية ، أمثال (شاني) Chatis و (دوميرج) Doumergue و (كيسون) Caissou و (بوسا) Boussa و (سيفان) Sévin و (داراجون) Daragon و (ماري) Mari — ويعرف أيضاً بـ « بكي أغا » — (كادو) Cadot ثم (سيف) Séve أوليخان باشا الفرنسي وهو أشهرهم . وحوالي ١٨٢٠ أنشئت مدرسة المشاة العسكرية لتخريج الضباط . وفي عام ١٨٢٤ استقدم محمد علي البعثة العسكرية الفرنسية برئاسة (البارون بوايه) Boyer . وكان من أثر مجيء هذه البعثة إلى مصر أن تشكلت ست أليات جديدة من المشاة ، وأنشئت فرق جديدة من المهندسين العسكريين ، وبدأ تنظيم المدفعية ، وظهرت الحاجة بملابس الجند ، وتزويدهم بالأسلحة الحيدة الصالحة للاستعمال ، ثم تشديد المراقبة على المدربين أو (التعليمية) وتوجيه الانتباه إلى مساوئ الطريقة التي كان الباشا يتبعها في تجنيد الاهلين ، ولو أن الباشا لم يبدل عن « فرز » المجندين في مسكرات التعليم إلا في عام ١٨٣٠ أي بعد عودة (بوايه) إلى فرنسا بثلاث سنوات ، وذلك عندما نجح كلوت بك في قمع الخدمة الطيبة بشكل جل من الممكن توقيع الكشف الطبي على المجندين في الأماكن التي يجمعون بها ، أضف إلى هذا توثيق إشراف ديوان الجهادية على المعامل والمصانع العسكرية ،

ثم عين مديرين جدد أكفاء لترسانة القلعة . ولعل أهم ما أشار به (بوايه) في هذه الآونة تأسيس مدرسة أركان حرب في الحانقاه (مايو ١٨٢٥) ، لاختيار الضباط الصالحين للقيادة ، كما نال موافقة الباشا على تعيين أحد ضباطه قائد أركان حرب . فاختار محمد علي لهذا المنصب عثمان نور الدين . وقد تشكلت هيئة أركان الحرب في (جهاد آباد) وألحق بها الفوج الأول من متخرجي مدرسة أركان الحرب التي كانت تتألف هيئتها من ثلاثة مكاتب : واحد للرسائل العامة والأوامر ، وآخر لخدمة المعسكر في (جهاد آباد) والبوليس ، وثالث لحفظ الوثائق الفرنسية . وظاهر من هذا التنظيم أن عمل هيئة أركان الحرب هذه كان محدوداً ولا يحقق الأغراض المنتظرة من انشائها .

ولعل أهم ما حدث بعد ذهاب (بوايه) — أغسطس ١٨٢٦ — كان إدخال النظام الجديد في قوة الفرسان المصرية تحت إشراف الضابط (بولان دي تارليه Paulin de Tarlé) من أوائل رجال البعثة الفرنسية ، ثم كان من بين الذين طوونوه بعد ذلك (نويل فاران Noël Varin) . وفي عام ١٨٣٠ تمكن تشكيل سبعة أليات من الفرسان النظاميين وفق الانظمة الفرنسية . كما تأسست في أوائل عام ١٨٣١ مدرسة للفرسان في الحيزة ، تحت إشراف (فاران) . وقد تبع تنظيم قوة الفرسان إعادة تنظيم مدرسة الطب البيطري للتماية بالخيول خاصة . وقد أسست هذه المدرسة في بادىء الامر في رشيد ، ثم استقرت بأبي زعبل . بالقرب من مدرسة الطب البشري ، وكان المشرف عليها (هاموت Hamout) ، ثم انتقلت في أوائل عام ١٨٣٢ إلى شبرا .

وقبل الحرب الشامية الاولى بلغت قوة النظام الجديد أى جيوش الباشا النظامية في مايو ١٨٣١ حسب تقدير (دى فافيه de Faviers) ، أحد ضباط الموسار الفرنسيين ، (٩٨٤ و ٤٢) جندياً منهم ٣٣ ألقاً من المشاة و (٦٣٨٤) من الفرسان ، و (٢٤٠٠) من المدفعية ، خرج منهم مع ابراهيم باشا في غزو بلاد الشام ستة أليات من المشاة وأربعة من الفرسان عدا المدفعية . وأبلى النظام الجديد في هذه الحرب

السورية الأولى بلاء حسنا وأحرز ابراهيم انتصارات باهرة سرعان ما وصلت أنباؤها الى أوروبا . فكان نجاح النظام الجديد منشأ التدابير التي اتخذت في باريس لازال البنة العسكرية البولونية إلى مصر برئاسة الجنرال البولوني (هنري ديمبسكي Henri Dembinskei) .

وتاريخ هذه البنة جزء في الحقيقة من تاريخ الجهود التي بذلها المهاجرون البولونيون عند فشل ثورتهم الوطنية ضد القيصر يقولوا الأول للانتقام من روسيا وذلك بمحاولة تأليب الدول ضدها، أو الانضمام إلى جيوش أعدائها، أو تحريك الثورة الداخلية خصوصاً في بولونيا ، أو تأييد الدولة العثمانية في كفاحها مادامت في حرب مع الروس ، أو تأييد محمد علي في حربه ضد السلطان إذا ارتمى الأخير في أحضان روسيا ، أو تأليف جبهة متحدة من الباشا والسلطان لمقاومة روسيا وهزيمتها في حرب شديدة قاسية إذا منعت الدول باشا مصر من « إحياء الامبراطورية العثمانية » وتصدر على السلطان وحده أن يرد للمطامع الروسية عن التسلطية .

وكانت الأمة البولونية التي تجزأت بلادها في القرن الثامن عشر بين روسيا والنمسا وبروسيا حتى اخفت من عالم الوجود دولتها القديمة الوطنية ، تتوق دائماً إلى استعادة حياتها المستقلة السابقة والتحرر من اليد الاجنبية ، وعقدت آمالها على نابليون لحياء بولنده وبشها من جديد ، ولكن نابليون اكتفى بأن ينشئ غراندوفيه وارسو ، وبعد سقوطه ارتبط مصير بولنده بما يتخذه ممثلو الدول في مؤتمر فيينا (١٨١٥) من قرارات تحدم بها مصالحها ، فاستولت روسيا على بولنده ماعدا أجزاء منها أعطيت إلى كل من بروسيا والنمسا . وكان القيصر اسكندر الاول في هذه الآونة لا يزال صاحب ميول حرة ، فأنشأ في البقية الباقية منها مملكة أنحى هو ملكها ومنح البلاد دستوراً وظهر كأنما قد انطلوت صفحة هذه المسألة نهائياً ، لولا أن القيصر نفسه بدأ يزرع الحقوق التي أعطاهها للبولونيين ويطمس حرياتهم ، ثم اشتدت محتهم عندما تولى القيصر يقولوا الأول وأراد أن

يجعل بولنده روسية لحماً ودماً ، فاشتط في غزواته وأغرق في رجيته . وقابل البولونيون هذا العمل بتأليف الجمعيات السرية ونهتة البلاد للثورة (١٨٢٨) حتى إذا اندلع لهيب ثورة بوليه ١٨٣٠ في باريس ، وهي الثورة المشهورة التي أطاحت بعرش ملك فرنسا شارل العاشر ، تأثر بها البولونيون تأثراً عميقاً وقرروا بدورهم القيام بالثورة . وكان عزم القيصر على استخدام الجيش البولوني في حرب ضد فرنسا وخوف الوطنيين من الفشل إذا حدث إبعاد هذا الجيش الوطني من البلاد السبب المباشر في اشمال نار الثورة في وارسو في ٢٩ نوفمبر ١٨٣٠ وتشكيل حكومة مؤقتة برئاسة الجنرال (شلويكي Chlopicki) . ولكن رؤساء هذه الثورة لم يكونوا على قدر كبير من المهارة والكفاءة ، ثم انقسم الزعماء على أنفسهم فاستطاع القيصر أن يقضى على الثورة ، ودخل الروس العاصمة في سبتمبر من العام التالي ، واضطر البولونيون الوطنيون إلى مغادرة أرض الوطن والاتجاء الى بلاد أخرى (١٨٣١) . وفي باريس اجتمع عدد كبير من هؤلاء المهاجرين تحت زعامة أحد أمراءهم الوطنيين البرنس (آدم جورج تزارتوريكي Adam Georges Tzartoryski) الذي اختاره رئيساً لحكومة بولنده الوطنية في المهجر كاتألفت للإشراف على نشاط المهاجرين البولونيين (هيئة بولونية وطنية) على رأسها الجنرال (دورنيكي Dwernicki) .

وفي وقت استقرار المهاجرين البولونيين في باريس كانت جيوش ابراهيم الظافرة قد غزت بلاد الشام وذاعت أنباء الانتصارات في أوروبا وظهر ضعف الدولة العثمانية وترددت الاشاعات خصوصاً في أوساط هؤلاء المهاجرين في باريس بأن باشا مصر أقدم على غزو الشام بناء على قائم سابق أو اتفاق سرى يشه وين الروسيا لاذلال السلطان محمود الثاني وإضفاف الدولة ، وخشى المهاجرون من وقوع الدولة العثمانية في آخر الأمر فريسة في أيدي روسيا ، وعطف البولونيون على تركيا في محنتها ، فتفاوض زعيمهم البرنس (تزارتوريكي) مع السفير العثماني في باريس نامق باشا بصدد ذهاب المهاجرين المسكرين الى تركيا والتحاقهم بالجيش

العثماني كضابط ومعلمين . ولكن السلطان أمام انتصار ابراهيم باشا في قونية (٢٢ ديسمبر ١٨٣٢) وزحفه صوب القسطنطينية ، ثم احتلال كوتاهية وتهديد دار الخلافة ذاتها لم يلبث أن طلب التجدد من روسيا ، فدخل الاسطول الروسي المياه العثمانية ووقف قبالة القسطنطينية (فبراير ١٨٣٣) ، ففوض التجاء السلطان الى روسيا مشروع المهاجرين البولونيين من أساسه .

ومع هذا فان هؤلاء لم يفقدوا الأمل في نجاة الدولة العثمانية ، بل تقدموا في هذه الآونة وكحالة أخيرة برأى له أهمية تاريخية فريدة ظهر في وثائق ذلك العهد وتمسك به باشا مصر بعد ذلك في أكثر مفاوضاته مع الدول كلها تأزمت الأمور بينه وبين السلطان العثماني ؛ هذا الرأي هو إحياء وانعاش الامبراطورية العثمانية ذاتها على أيدي محمد علي نفسه . ذلك أن الدبلوماسية البولونية في هذا الوقت الصعب من حياة الدولة العثمانية كانت تهدف إلى عقد السلام بين محمد علي ومحمود الثاني على أساس أن يمين السلطان محمدا عليا صدرا أعظم ، فإذا اعتذر ذلك ، نصح البولونيون الأتراك بأن يزلوا السلطان وينادوا بمحمود على خليفة على المسلمين . وأما القرض من هذا كله ، فهو أن يتحد المسلمون - أو الأتراك - جميعا في وجه العدو المشترك : روسيا . وكان تأثير البولونيين المهاجرين بفكرة وجود محمد علي في القسطنطينية على رأس الامبراطورية العثمانية بأجمعها كخطوة لا غنى عنها لإحياء هذه الامبراطورية وانعاشها ، ومنع الروس نتيجة لذلك من الاستيلاء على القسطنطينية كيرا للرجة أن صار رجالهم يرددون هذا القول في أحاديثهم وكتاباتهم . من ذلك ما ذكره أحد زعمائهم الجنرال (بيم Kem) في رسالة له إلى الوزير الأنجليزى بالمرستون في ١١ مارس ١٨٣٤ تعليقاً على ذهاب البشة البولونية إلى مصر ، فقال : إن رئيس هذه البشة قد ذهب إلى مصر لاعتقاده أن باشا مصر يجب أن يسيطر على الامبراطورية العثمانية بأجمعها عاجلاً أو آجلاً إذا كانت هناك رغبة حقيقية في منع روسيا من الاستيلاء على القسطنطينية :

وعندما أخفقت مساعي البولونيين ونصائحهم ووجدوا أن السلطان قد أتى بنفسه في أحضان روسيا ، ولّى البولونيون وجوهم شطر مصر ، ورغبوا في خدمة باشا مصر بدلاً من السلطان الثماني ، وصاروا يفكرون في اتخاذ مصر ذاتها قاعدة يدبرون منها الهجوم على روسيا ، لأن مصر المستقلة ، يمكنها وحدها مقاومة النفوذ الروسي في القسطنطينية ، وعلى ذلك فقد نصح البرنس (ترانوريسكي) لمواطنيه أن يتصلوا بتلاميذ البعثة المصرية في باريس ، وأن يترفعوا على وجه الخصوص بالطبيب كلوت بك ، وكان كلوت بك قد حضر إلى باريس مع البعثة الطبية التي أرسلت إلى فرنسا في نوفمبر ١٨٣٢

وبالفعل حاول المهاجرون الاتصال بكلوت بك في أثناء وجوده بباريس في شهر فبراير ١٨٣٣ فقابله أحد أفرادهم في منزل السيدة زوج يدسون Besson وفي أثناء الحديث صرح كلوت بك بأن الصلح الذي تسمى الدول لإبراهيم بين الباشا والسلطان سوف يكون في مصلحة محمد علي ، لأن الصلح سوف يجمع كافة العرب ، ولا يمد أن يرى العالم في ظرف ستين أو ثلاث الخلفة الندية وقد عادت إلى الوجود ثانية . فكان لهذا التصريح أثر كبير في تشجيع المهاجرين على الذهاب إلى مصر . ووقع اختيارهم على (هنري دمبسكي) لهذه الناية .

وقابل (دمبسكي) وكيل محمد علي في باريس ، محمد إقدي أمين ناظر البعثة المصرية بعد عهدي إقدي منذ أكتوبر ١٨٣١ ، ويقول عنه (دمبسكي) إنه يتراحم دائماً مع بوغوس يوسف « ولم يكن مكلفاً بمهمة سياسية » . واستطاع (دمبسكي) أن يستل إليه محمد أمين ، فكتب هذا رسائل إلى الاسكندرية يخبر الباشا بقدوم الجنرال البولوني ، كما أنه وعد بأن يرسل إلى مصر كل ما يزوده به (دمبسكي) من معلومات عن نشاطه وحياته . ثم أخبر محمد إقدي أمين الجنرال (دمبسكي) أن الباشا سوف يرسله عند وصوله إلى « جيش آسيا » .

وعندما تقرر سفر (دمبسكي) إلى مصر ، زوده البرنس (ترانوريسكي) بكتاب توصية إلى محمد علي كما أوصت الحكومة الفرنسية ذاتها به خيراً ، وكتب

(دبنسكى) قسه خطاباً إلى الباشا من باريس في ٩ مايو ١٨٣٣ يعلن فيه عزمه على الحضور إلى مصر ويعرض خدماته عليه ، ويذكر كيف « أن الشدائد التي قاستها بلاده جعلته يذهب إلى فرنسا ، ثم انتظر طويلاً حتى رى أوروبا تفض عنها غبار الحمول وتنشط لوضع حد لمطامع الروسية ولكن بدون جدوى ، فعرض خدماته على السلطان ، ما دام السلطان لا يرغب في أحضان روسيا ، ولكن الذي يبدو ، أن الباشا وحده هو الذي احتاره الله للاقتصار من الحكومة الروسية ، ولذلك فإنه يعرض على الباشا خدماته ، ويعتزم الذهاب إليه » . وبالفعل آتم (دبنسكى) استعداداته على أن يصحبه في رحلته هذه القومندان اليتواني (زيموث S'yemioth) ياوراً له والدكتور (هاج Hage) . وغادر الجميع باريس في ٢٦ مايو ١٨٣٣ في طريقهم إلى ليون ثم إلى مرسيليا . وما يجدد ذكره أن (دبنسكى) قبل سفره من باريس أصدر (منشوراً) إلى مواطنيه المهاجرين في ٢٠ مايو ١٨٣٣ بشرح فيه الظروف التي دفعت إلى الذهاب إلى مصر للاتحاق بخدمة الباشا ، فكان مما جاء في هذا المنشور قوله إنه « حتى يعطى مواطنيه فرصة الكفاح من أجل وطنهم قرر الذهاب إلى «الرجل» الذي يبدو إلى جانب تحريره وتحرير رعاياه من المزايم والاولاهام القديمة، أنه قد اعتزم السير في طريق الصدق والحق وبمطوئته المتداعى من جديد» ويقصد (دبنسكى) بذلك تركيا .

وكانت الهيئة البولونية يارويس قد قررت منذ نهاية عام ١٨٣٢ أن ترسل ثلاثة ضباط إلى مصر ، يحملون تعليمات لخواها أنهم إنما يذهبون إلى هذه البلاد لدراسة أحوالها وتهتة الباشا على الانتصارات التي أحرزها في حربه الثامية ، وهؤلاء الضباط كانوا (زولك Szule) من هيئة أركان الحرب ، (بنوسكى Beniowski) من الفرسان ، (أورليكي Orlicki) من المدفعية ، احتارهم الجزال (دورنيكي Dwernicki) رئيس (الهيئة) قسه ، وغادر الثلاثة مرسيليا في ٢ مايو ١٨٣٣ ، ووصلوا إلى الاسكندرية في ٢١ يونيو .

وأما (دمبىسكى) فقد وصل إلى مرسيليا في ٢ يونيه ١٨٣٣ ؛ وهناك علم
بمقد صلح كوتاهيه بين الباشا والسلطان ، ولكن هذه الاخبار لم تنس لان
الروسيا كما قال سوف تعمل دائما لاتزاع فوائد من هذا الصلح بشكل ينجم
عنه فقد الامور ، وبجمال العمل متسع على كل حال في مصر بطريقة من الطرق .
وفي ٧ يونيه غادر (دمبىسكى) وصحبه مرسيليا على ظهر السفينة (فينكتور
Vincitor) إلى مالطة ، فلبثها بعد ثمانية أيام ؛ وهناك تأيدت لديه أخبار وقوع
الصلح (في كوتاهيه في ٥ مايو ١٨٣٣) ثم غادر مالطة بعد أيام ؛ ووصل إلى
الاسكندرية في ١٥ يولييه ؛ واستضافه القنصل الفرنسي (ميمو Mimaut) ،
وفي اليوم الثاني قابل بوغوص يوسف .

وفي هذا اليوم نفسه كتب (دمبىسكى) الى البرنس (تزارتورىسكى)
من الاسكندرية يصف مقابلاته مع بوغوص وما دار بينهما من أحداث ؛ فقال
إن بوغوص أخبره بوصول كتابه الى الباشا ، ثم مؤلفه عن حملة ليتوانيا —
التي اشترك فيها (دمبىسكى) ؛ ثم سيرته (ترجمة حياته) ؛ وهذه كان قد كتبها
أحد البولونيين ، وأخبره أن الباشا ، الذى أمر بترجمة مؤلفه عن حملة ليتوانيا
الى التركية ، قد أعجب بشخصه ، وأن الخطاب الذى أرسله الى الباشا ، وليست
توصيات القنصل (ميمو) أو رسالة أمين اقدى ، هو الذى جعل الباشا يرحب به .

وفي ٢٠ يولييه قابل (دمبىسكى) محمد على فى سرايه بالاسكندرية ؛ وحضر
هذه المقابلة كذلك (زميوث) والدكتور (هاج) ؛ كما صحبه القنصل الفرنسي
(ميمو) ؛ وقابله الباشا بمقابلة طيبة ، ودار الحديث حول روسيا وحول بولنده .
وكان الباشا حذراً فى حديثه عن بولنده ؛ وفهم (دمبىسكى) أن الباشا ينظر
إلى قضية بولنده كقضية لا أمل فى نجاحها وقتذاك . وعندما تحدث (دمبىسكى)
عن عدم وجود جيش كاف لدى روسيا وأظهر أسفه لجيئه إلى مصر بعد فوات
الفرصة بسبب عقد الصلح ، أجاب الباشا أنه لا يستطيع الدخول فى حرب

ضد روسيا ، لأنه لا بد من وجود مدافع كثيرة وعناد لمناخية حرب مثل هذه ، ولا ينسى ذلك إلا بأشياء ثلاثة : المال ، المال ، والمال دائماً . ثم أضاف إلى ذلك « والآن وقد انتهينا من الحرب يجب من الآن فصاعداً التفكير في مسائل السلام مثل تنظيم البلاد وما شابه ذلك » . وقال الباشا عند انتهاء المقابلة إنه يعتمد على (دمبسكى) في قبول العمل على تنظيم جيشه ، كما طلب ذلك أيضاً من (زميوث) و (هاج) .

وفي ٢٥ يولييه كتب (دمبسكى) إلى (تزارتوريسكى) « أن بوغوس يوسف أخبره أن الباشا وولده ابراهيم كانا يشعران من مدة بضرورة استدعاء أحد الجنرالات من الخارج حتى يتكفل بتنظيم الجيش على أساس التنسيق الكامل بين وحداته وقواته المختلفة ، وأن الباشا يريد أن يكلف (دمبسكى) بهذا العمل ، ويريد أن يذهب إلى سوريا لمقابلة ابراهيم بلشا ، وحيث يوجد هناك معظم الجيش العادل » . وفي ٢٧ يولييه أطلع الباشا على ظهر النليون (الحلة الكبرى) في رحلته إلى كريت . ولكنه قبل مفادرتة الاسكندرية كان قد أرسل إلى ابراهيم (٢٠ يولييه ١٨٣٣) بحججه بوصول (دمبسكى) وبزمه على إرساله إليه « إذا رغب ابراهيم في ذلك » أو استبقائه في مصر لأن الباشا قرر الاحتفاظ به واستخدامه ، وقد أجاب ابراهيم بالموافقة على إرساله . وفي اليوم التالي لسفر الباشا أبلغ بوغوس الجنرال (دمبسكى) أن الباشا قد وافق على أن يقوم (دمبسكى) بتشكيل هيئة أركان حرب للجيش وأن يستقدم لتشكيل هذه الهيئة الضباط الذين يريدهم . وكان من رأى (دمبسكى) وقتئذ استدعاء عشرين أو أربعة وعشرين ضابطاً بولونيا لتأليف هذه الهيئة .

وفي ٢٧ أغسطس ١٨٣٣ غادر (دمبسكى) صحبه (زميوث) و (هاج) الاسكندرية في طريقه إلى الشام على ظهر السفينة (كوليا) — بقيادة القبطان مراد — فوصلوا إلى (كسلى Casanli) ، وهو ميناء صغير شرقي (مرسين) ، في ٢٧ أغسطس ، ومنه ذهبوا براً إلى طرسوس ، ثم إلى أطنه فبلغوها

في ٢٩ أغسطس ، ومكنوا بها إلى يوم ٢٢ سبتمبر . وفي أطنه قابل (دمنسكى)
ابراهيم باشا الذى رجب به ، وبمحت معه مسألة تنظيم الجيش ، وأظهر استعداده
لقبول الشرين ضابطاً الذين أرادهم (دمنسكى) ، يد أن ابراهيم لم يلبث
أن اقترح على الجنرال استدعاء (٤٠٠) ضابط بولوى لتوزيعهم على فرق الجيش
المختلفة ، ورجاه أن لا يستدعى ضابطاً هيئة أركان الحرب ، قائلاً إن ضابطاً
أو اثنين يكفيان لكل ألى ، ولما كان (دمنسكى) يخشى من أن يثير وجود
هذا العدد الكبير (٤٠٠ ضابط) الشعور الدينى فى الجيش ، كان جواب ابراهيم
أن لا وجود لتعصب الدينى فى الجيش أو البحرية ، وزيادة على ذلك فقد أراد
ابراهيم أن يرسل هذه المقترحات الجديدة التى أدلى بها هو إلى والده فى مصر قبل
البت فى هذا الموضوع نهائياً .

وفى انتظار وصول جواب محمد على ، صحب (دمنسكى) ابراهيم باشا فى حلة
تأديية ضد أحد الامراء العباة فى جبال الطوروس ، وتوطدت فى أثناء
هذه الرحلة أواصر الصداقة كما يقول (دمنسكى) بينه وبين ابراهيم باشا
حتى وصلا إلى الاسكندرونة ، وهناك قابلوا (زوك Zule) ، (بنويسكى
Beniowski) و (أورلىكى Orlicki) واثنين آخرين من البولونيين ، فقدهم
(دمنسكى) إلى ابراهيم باشا . ثم استمرت الرحلة إلى أنطاكية ، ومنها إلى نهر
الفرات عن طريق (كلس) و (عيتاب) ، ثم ذهبوا إلى حلب . وهناك مكثوا
شهرأ قريباً ووصل جواب محمد على ، ونظر تغير ابراهيم من ناحية (دمنسكى) .

أما محمد على فقد رفض فكرة ابراهيم ، أى وجود ضباط بولونيين
فى كل الفرق وبالعديد الكبير الذى اقترحه ابراهيم باشا ، وقبل فقط أن يحضر
ضباط بولونيين كملين ومدربين فحسب ، ومن جانبه رفض ابراهيم أن يعطى
إلى العدد القليل (٢٠ أو ٢٤ ضابطاً) الذى أراده (دمنسكى) لتأليف هيئة
أركان الحرب نفس المرتبات التى تعطى إلى الضباط الاتراك ، وفرصة الترقية

لزملائهم ، واعتقد (دبنسكى) أن السبب في تمسك ابراهيم أنه لا يريد تأليف هيئة أركان حرب ، يترتب على وجودها بسبب ما ينجم منه من تنسيق في أعمال وحدات الجيش وفرقة المختلفة ضياع سلطة ابراهيم الشخصية وسيطرته على ضباط الآلايات وبقية القواد ، وزيادة على ذلك فقد أسر القائد البولونى على أن لا يقبل أحد من البولونيين في الخدمة إلا بناء على اختياره هو فقط وبموافقة . فكان تمسك الرجلين بوجهة نظرهما سبباً في تبدل العلاقات بينهما .

ويعزو (دبنسكى) هذا التغير كذلك إلى سمائات بعض مواطنيه ضده وخصوصاً (زولك) و (بنوسكى) لدى ابراهيم مما جعل الأمور تأزم لدرجة أن (دبنسكى) لم يلبث أن قرر العودة إلى مصر حتى يعرض نفسه الأمر على محمد على ، ورفض أن يذهب إلى (غزه) لتدريب بعض فرق الفرسان هناك كما أراد ابراهيم . فكان هذا الاختلاف للمول الذى هدم مشروعات البولونيين وأدى إلى إخفاق البنية البولونية العسكرية في النهاية ، وعدم تشكيل هيئة أركان الحرب التى اقترحها (دبنسكى) لتنسيق أعمال الجيش وجهوده العسكرية ، وكان هذا أهم ما اقترحه (دبنسكى) في الحقيقة لاصلاح « النظام الجديد » في وقت قال (دبنسكى) إن الجيش كانت تسوده الفوضى لانه لم تكن هناك هيئة أركان حرب أو ضباط رؤساء (قومندات) ، بل كان هناك فقط أليات متفرقة ، ولا وجود لوحدة أو فرق مؤلفة من أليات تحت إمرة قائد ، كما لا توجد أوامر يومية ، ونتيجة لذلك فقد اندم أى اهتمام بالرجال الذين يحصلون الموت حصداً بدون رحمة ولا شفقة .

وعندما رجع (دبنسكى) إلى مصر في ديسمبر سنة ١٨٣٣ كتب إلى محمد على رسالة طويلة عن مقابله مع ابراهيم باشا ثم أعد قائمة بمدد الأعضاء الذين تألف منهم هيئة أركان الحرب والضباط المولين في قوات المشاة والفرسان وما يتكلفونه جيباً من نفقات قدرها يبلغ (٢٠٩٦٠٠) فرنكا ، واقترح على الباشا أن يستخدم ضابطين من الجنرالات البولونيين ، ثم قدم مشروعاً مطولاً

« لتنظيم الجيش في مصر والشام » (٢٩ ديسمبر ١٨٣٣) ، وكان أهم ما اشتمل عليه هذا المشروع إنشاء هيئة أركان حرب تضم ضباطاً بولونيين ثم إدخال إصلاحات فنية في تشكيل الألاليات المشاة والفرسان والمدفعية ، ثم تقسيم الجيش الى ست لواءات ، كل لواء يتألف من أربعة ألياليات مشاة وألاليين (أربعة) من الفرسان ، وعدد من البطاريات (المدفعية) ، ثم زيادة عدد الجيش النظامي الى (١٢٠.٠٠٠) في وقت الحرب (٨٤.٠٠٠) في وقت السلم ، وهذا عدا البدو والجنود غير النظاميين .

ولكن هذا المشروع لم ينفذ ، ولم يلبث (دمبنسكى) نفسه أن اضطر إلى مفادرة البلاد بعد قليل وتضافرت عدة عوامل سببت اخفاق (البشة) . ولعل أهم هذه كما تقدم كان سوء التفاهم بين (دمبنسكى) وبين ابراهيم باشا : فقد اعتقد ابراهيم علاوة على ما تقدم أن الجنرال البولوى مقصده الخبرة العسكرية الكافية لانه لم يصل إلى مراتب القيادة الكبيرة في الحملات التي اشترك فيها ، وقضى أغلب الوقت في (ليتوانيا) - في عزلة جلية - بعيداً عن الاعمال العسكرية والحروب النشيطة . أضف إلى هذا أن أحد مواطني (دمبنسكى) البولونيين وهو (موزينسكى Moszynski-potkanohi) الذي التحق بخدمة ابراهيم باشا في سوفييا تحت اسم (ناديريك) في ديسمبر ١٨٣٢ ، كان قد اقترح على ابراهيم تعيين الجنرال (شلويكى Chlopicki) الذي تقدم ذكره ، بدلاً من (دمبنسكى) .

وزيادة على ذلك فقد كان للاعتبارات السياسية أيضاً أكبر الاثر في اخفاق البشة البولونية ذلك أن الدول التي ضغطت على محمد على حتى يقبل الصلح مع السلطان ، وضغطت على محمود الثاني حتى يتفق مع الباشا التار عليه ، لتمتع روسيا من بسط سيطرتها على تركيا ، كانت حريصة على أن لا يسكر شيء صفو السلام الذي تم في كوتاهيه ، وأن لا يزجج الباشا الباب العالي أو حليفته الجديدة روسيا . وعرف الباشا شأن بولنده مع روسيا ، وأدرك تماماً كما صرح بذلك الى (ميمو)

القنصل الفرنسي « أن وجود (دمبسكي) في خدمته سوف يلفت إليه الانظار ويثير الشكوك من جهة نواياه السلية ». ومع ذلك فقد صم الباشا على استخدامه، ولكن كان هذا في يولييه ١٨٣٣، وبعد وصول (دمبسكي) قسه الى الاسكندرية. يد أن الموقف قد تغير في الشهور القليلة التالية وبات من المنتظر في بداية عام ١٨٣٤ أن يصل الى مصر القنصل الروسي الجديد (دوهاميل Duhamel) وبهم الباشا أن تظل علاقاته مع روسيا ودية، ولا يريد بسبب وجود البولونيين في مصر، وبسبب « القضية » البولونية أن تحدث مشكلات جديدة قد تزيد الموقف تعقيداً، في وقت لم يدع (دمبسكي) قسه الفرصة تمر بدون أن يظهر عداءه السافر والمتطرف للروسيا، وعزمه على أن يتخذ من مصر — كما كتب القنصل الانجليزي (كامبل Campbell) الى حكومته (في ٢١ يولييه ١٨٣٣) — « نقطة ارتكاز لتأليف جيش بولندي » استعداداً لاستخدامه ضد روسيا. بل أن (دمبسكي) منذ أن وصل الى الاسكندرية (في يولييه ١٨٣٣) وعلم بقرب حضور (دوهاميل) لم تردد عن تقديم النصح الى بوغروس حتى يمنع الباشا دخول القنصل الروسي إلى البلاد لما يترتب على هذا العمل من آثار عظيمة في قوس المسلمين قاطبة كما قال « واتجاه الانظار جميعها صوب محمد علي كرجل المستقبل الذي يتم على يديه تخليص تركيا ». ولذلك كان كل ما أمكن الباشا أن يوافق عليه في هذه الظروف هو استخدام عدد محدود من البولونيين يستخدمون « كتعليمية » في الجيش مثلهم في ذلك مثل بقية الضباط في جيشه من الأمم الأخرى .

على أنه لسوء حظ الباشة، لم تلبث أن ترددت الاشاعات عقب وصول (دمبسكي) إلى الاسكندرية بعد مقابلته مع ابراهيم باشا، بأن هناك حوالى (أربائة) جندي على وشك مفادرة مرسيليا في طريقهم إلى مصر. وهي إشاعات روجها بعض البولونيين أنفسهم المنشقين على (دمبسكي) من ناحية، وبعض اليونانيين الذين كانوا في خدمة روسيا، وغير هؤلاء أيضاً . ثم قويت هذه الاشاعات حتى تاقلها قناصل الدول أمثال (ميو) و (كامبل)، لدرجة

أن (دمبسكى) نفسه كاد يعتقد بصحتها . فغضب الباشا وأرسل أوامره المشددة لمنع هؤلاء البولونيين من التزول في الاراضى المصرية إذا حضروا ، كما أمر بإعداد سفن لتقلهم على قفقه والعودة بهم الى أى ميناء جاءوا منه . وساء (دمبسكى) اصدار هذه الأوامر التى رأى فيها اهانة لمواطنيه ، وقرر عدم البقاء فى مصر ، والاستقالة من خدمة الباشا . وبعثاً حاول الباشا اقناعه عن طريق بوغوص بأن عدم قبول هؤلاء الجنود لمدم اغضاب الروسيا أو الحكومتين الفرنسسية والانجليزية ، لا يثير شيئاً من موقف (دمبسكى) ، ثم طلب إليه البقاء فى خدمته ، ولكن (دمبسكى) أصر على ترك الخدمة . ومع ذلك فقد كان من رأي (كامبل) أن صدور أوامر الباشا القاطعة فى هذه المسألة فى الوقت الذى وصل فيه (دو هاميل) فعلا الى الاسكندرية (١٣ يناير ١٨٣٤) كان من حسن حظ الباشا ، لأن (دو هاميل) كما علم (كامبل) كان يحمل تعليمات من حكومته « بالضبط » على محمد على كى يخرج (دمبسكى) وجميع البولونيين من خدمته . وكان من المحتمل أن يرفض محمد على اجابة هذه الرغبة حتى لا يقال عنه إنه يخشى الروسيا وكذلك محافظة على مركزه فى الأمة الثمانية .

وفى أبريل ١٨٣٤ غادر (دمبسكى) الاسكندرية ، فوصل مرسيهيا فى ١٧ أبريل ، وبذلك تكون قد انتهت البعثة البولونية . وقبل مغادرته الاسكندرية كتب (دمبسكى) الى محمد على فى ٢ مارس ١٨٣٤ يقول ضمن خطاب أوجز فيه مشروع تنظيم الجيش : « ان جيش جنابكم العالى فى حاجة الى رجل ماهر حتى يستطيع تنفيذ المشروع الذى وضعت لتظيمه ، وبغنى أن يحدث هذا بكل سرعة ممكنة . فقد علم جنابكم العالى كثيراً حتى توجدوا جنوداً ، ولكنكم لم تفعلوا شيئاً تقريباً . لتشكيل وتنظيم جيش والمحافظة عليه وتوجيهه والتأكد من الوسائل التى بفضلها يستطيع امداده بالرجال من غير أن يلحق الاذى والحرب بالبلاد ، واعداد الفراد (الجفرالات) لقيادته » . ومن الواضح

أن ما ينيه (دبنسكى) كان اقتدار الجيش الى هيئة أركان حرب منظمة وفعلية
قبل أى شىء آخر .

ومع ذلك فإن خروج البثة البولونية من الميدان لم يؤثر شيئاً في مستقبل النظام
الجديد كما قال (ميمو) الفصل الفرنسى (سليمان باشا الفرنساوى) ذلك الرجل الذى
تم بفضل جهوده زيادة عدد الجيش وتشكيل هيئة أركان الحرب . ومما يجدر ذكره
أن أحداً لم يساوره شك في أن الجيش المصرى منذ أن انتهت الحرب الشامية الأولى
قد أخذ يتأخر بطريقة ظاهرة لدرجة أن سليمان الفرنساوى نفسه — كما يقول
(دو هاميل) في رسالة يث بها إلى حكومته في ٩ مايو ١٨٣٤ ، أى بعد مفادرة
(دبنسكى) البلاد بشهر واحد . كان من رأيه أنه إذا استمر الحال على ذلك ،
فإن الجيش لا يلبث أن ينهار تماماً في ظرف ثلاث أو أربع سنوات . وكان من
الواضح أن نقطة الضعف الكبيرة في هذا الجيش ، حاجته الملحة الى الضباط
المساخرين . وقد بنى (دبنسكى) مشروعه على ضرورة تأليف هيئة أركان
حرب تضم إليها نخبة من كبار الضباط القادرين أراد أن يستقدمهم من بين المهاجرين
البولونيين ، وهو « الاصلاح الذى رفضه إبراهيم باشا في الظروف التى سبق
ذكرها » . أخف إلى هذا أن قوة الجيش العامل كانت لا تناسب مع عدد سكان
البلاد ، ولم يتوقع المختصون مها اشتدت أاليب المسؤولين في تجنيد الرجال
أن يتمكن هؤلاء من ملء الفراغ الذى يحدث في صفوف الجيش دائماً وهو فراغ
كان (دبنسكى) يزوره إلى اندام التنسيق في أعمال ونشاط فرق الجيش وألياته
المختلفة ، وبالتالي لعدم وجود هيئة أركان حرب منظمة مدعمة ، الأمر الذى أدى
إلى تحمل الجيش خسارة عظيمة في الأرواح والعتاد دائماً . وزيادة على ذلك فقد
كان الاضطراب وعدم النظام منتشراً في جميع فروع الخدمة العسكرية . وعلى ذلك
فقد كتب (دو هاميل) في رسالته المذكورة (٩ مايو ١٨٣٤) : « أن الجميع
في القاهرة مهتمين بالتظيم الجديد للجيش ، وهو التظيم الذى أظهر (دبنسكى)
شدة الحاجة إليه فوراً ومن غير إهمال » .

يد أن التنظيم الجديد كان في الحقيقة محدوداً ، فظل ديوان الجهادية على الرغم من وجود التظار الأكفاء أمثال أحمد باشا يكن وخورشيد باشا عبارة عن أداة سكرتيرية ، أكثر من أى شيء آخر ، كما كان العهد به في أول الامر مزدحماً بالكتابة — وكان هؤلاء من القبط الجيدين بالأعمال الحسابة — الذين كانوا يعملون قيد أكثر المسائل وحلولها — وأما هيئة أركان الحرب فقد بقيت كذلك على حالها ، وكل ما هو معروف عن تنظيمها في هذه الفترة لا يبدو اختيار سليمان بك الفرنسي في عام ١٨٣١ لرئاستها ، وقد رقى سليمان الفرنسي في عام ١٨٣٣ إلى رتبة (ميرمدان) وأعطى الباشوية بعد انتصار قونية . ولعل عدم تنظيم هيئة أركان الحرب بالشكل الذي يمكنها من أداء المهمة التي تضطلع بها هيئات أركان الحرب في تهيئة الجيوش وعلى النحو الذي أشار به (دمبسكي) ، كان أخطر نواحي النقص في هذا التنظيم الجديد . وقد ظهرت آثار هذا النقص بوضوح عندما كثرت خسائر الجيش في حملاته الأخيرة في أتماء الحرب السورية الثانية ، واضطرار قائده الأكبر إبراهيم باشا إلى التمهقر من الشام .

يقابل ذلك أن الناية بزيادة الجيش العامل كانت كبيرة بسبب الحاجة الظاهرة إلى الجند لإرسالهم إلى سنار وكردغان وبلاد العرب والشام ، فبلغ عدد الجيش البري ١٥٠ ألفاً في عام ١٨٣٩ ، وهذا عدا القوة غير النظامية التي بلغت ٢٢ ألفاً وكذلك استمرت الناية بالمدفعية وتولى أدم بك الإشراف على مصانع القلعة ، وكان يساونه الضابط الأسباني (سيجورا Antonio Segura) أو (سكويرايك) . وغيره من الضباط الفرنسيين ، وقد عهد إلى (سيجورا) بالإشراف على مدرسة المدفعية بطرط حتى عام ١٨٣٦ ثم خلفه خليل أقدى ثم الضابط الفرنسي (برونو Brunhaut) . وفي عام ١٨٣٧ كان لدى الباشا أربعة أليات (مشاة) مدفعية وأليات من المدفعية التراكين وأورطة مدفعية للحرس . وكذلك زيد عدد الأليات الفرنسيان ، فبلغ في عام ١٨٣٧ أيضاً خمسة عشر منها أليات الحرس .

وتأسست مدرسة الهندسة في يولاق في مايو ١٨٣٤ لاعداد المهندسين
المكرمين الذين بدلا من فرق (البطة حى) الذين اعتمدت عليهم الأليات المشاة
في إقامة الجسور والكبارى وتجهيز الأنعام ، وهذا إلى جانب استخدام خريجي
هذه المدرسة (ومدرسة الهندسة التى تأسست قبل ذلك منذ ١٨١٦) في أعمال
حفر القنوات والرى وما إلى ذلك .

ولما كان نشاط هؤلاء محدوداً فقد ظل الجيش في الحقيقة في حاجة ظاهرة
إلى الضباط المهندسين أو الجنود المختصين بأشغال الاستحكامات وإنشاء الكبارى
وغير ذلك .

وإلّا واقع أن الجيش المصرى في هذه الآونة كان ينقصه الضباط المدربون
الأكفاء . قال الجنرال (فيجان) « كانت فرق الجيش جيدة ، ولو أن مظهرها
لم يفتح تماماً أولئك الأوربيين الذين تمودوا على مشاهدة الجندى الفرنسى
أو الألماني بمظهره الفخم وهو يتقلد أسلحته ، غير أن للمهم حقيقة هو أن هذا
الجيش قاتل جيداً وأحرز سلسلة طويلة من الانتصارات ، وصمد في وجه الهزائم
بنشاط ، الأمر الذى يجعله يزهو مقتحراً بذلك كله ، ولا يجب أن يذنب عن ذهننا
لمجد هذا الجيش ونفاره أن حكومة شارل الماشر فكرت في طلب معاوثة
عند ماجهزت حملتها ضد الجزائر . ولكن فرق الجيش (أو الجنود) لم يعرفوا
ولم يريدوا أن يلقوا ذلك المستوى الذى وصلت إليه الاداة التى في أيديهم ، فقد
كتب الملازم فافيه Faviers في عام ١٨٣١ « أن الضابط التركى كان يعتقد أنه
إنما ينقص شربة أو عقداً إذا هو صبح نفسه بأقل رغبة في الوقوف على معلومات
ومعارف جديدة ، وكثيراً ما شاهد الانسان بعض ضباط المشاة يرفضون بناء السير
بخطوات منظمة ، بل كانوا يسبرون كما يشاءون ، كما لو كانوا يتزحون على رأس
السكائب أو الطواير . وأما الفرسان فكان هناك كوكبات على الخيول مع ضباطهم
يجهلون مبادئ الفروسية الأولية » . وكذلك قال الضابط (دى بغور دوتول
De Beaufort d'Hautpoul) في عام ١٨٣٥ « إن عناصر هذا الجيش طيبة جداً

ولكن لا يوجد قواد أوضاع متفقين ، وأما عن الضباط فيكادون لا يعرفون شيئاً ،
وبالاختصار كما استمر الجزال (قبيجان) يقول كان الرئيس لا يقدر المرعوس (أى الجندي)
ولا يشعر بحج نحوه أو اهتمام بأمره ، ومن الوجهة الأدبية كان الرئيس هو
الذى يتبع المرعوس بدلاً من أن يسبقه ، ويكون له في كل زمان ومكان
قدوة حسنة ومثلاً يحتذى به ، وهذا كان أحد أسباب الضعف الذى يجب
إظهاره ، لأنه كان من المتوقع فى آخر الأمر إذا احتق أولئك الذين أحبوا
الحيش وأوجدوه أن يصبح هذا من العوابل التى تعرض جهودهم الحياره
إلى العطب والتلف .

ومع ذلك ، ومهما يكن من أمر هذا القول ومبلنه من الصحة واتقافه
فى بعض نواحيه مع ما ذهب اليه الجزال (ديمسكى) عندما اتقد الحيش المتصر
فى الشام ، ذلك الحيش الذى كان يسير حثيثاً فى طريق المجد والشهرة ، فقد
أبلى هذا الحيش (أو النظام الجديد) بلاء حسناً فى جميع الماركات التى اشترك فيها
بشهادة جميع المعاصرين ، ومنهم أولئك الذين كانت تحذوهم فى الحقيقة الرغبة
الصادقة عند توجيه انتقاداتهم ليصل الحيش إلى درجة السكالك التى ينشدها
محمد على قسه .

أما مصادر البحث فكثيرة متنوعة ومنها هذه الاشارات التى نجدها فى بعض
كتابات المعاصرين ، وأكثرها إشارات طابرة ، بينما تذخر جيبها بأخبار الحيش
فى عصر محمد على . ولذلك فقد اكتفينا بذكر المصادر التى تتصل مباشرة بالموضوع .
وفما عدا هذا نود أن نشير إلى الكتب العربية التى تناولت نشاط الحيش وتنظيمه ،
ولو أنها أغفلت كذلك ذكر البنة البولونية . ومن أهم هذه الكتب مؤلفات
المرحوم الأمير عمر طوسن وهذه كثيرة ، وكذلك مؤلف الأستاذ المؤرخ
(البماشى) عبد الرحمن زكى : (الحيش المصرى فى عهد محمد على باشا الكبير .
القاهرة ١٩٣٩) . ثم مؤلف زميلنا الباحث والمؤرخ الأستاذ الدكتور أحمد عزت
عبد الكريم : (تاريخ التعليم فى عصر محمد على القاهرة ١٩٣٨) . وهذا سفر قيم

لاغنى عن ارجوع إليه للوقوف على تاريخ المدارس التي أنشئت لتزويد الجيش
بالضباط والاحكاميين في مختلف القرون . وأما أهم المصادر الأجنبية فتها :

- BENIS (ADAM GEORGES).**—Une Mission Militaire Polonaise En Egypte
(2 vols). Cairo 1937.
- BORORING (J).** —Report on Egypt and Candia. London 1810.
- CATTALI (R).** —Le Règne De Mohamed Aly D'après les
Archives Russes En Egypte. Tome II.
(Première Partie). Roma 1933.
- DOUIN (G).** —Une mission militaire française auprès de
Mohamed Aly. Cairo 1923.
- MARMONT (MARÉCHAL).** —Voyage du M. M. duc de Raguse etc. (4 vols)
Paris 1837.
- MARRO (G).** —Il Corpo Epistolare Di Bernardus Drovetti.
(Volumo Prime). Roma 1940.
- VINGTRINIER. (A.)** —Soliman. Pacha etc, Paris 1861.
- WRYGANT (LE GÉNÉRAL).**—Histoire militaire de Mohammed Aly et
ses Fils. (3 vols.). Paris 1936.
- PLANAT. (J)** —Histoire de la régénération de l'Egypte.
etc. Paris 1836.

نشأة الشعر الفارسي الإسلامي

بقلم

الركنور إبراهيم أمين السواربي

إذا زعم العرب أن أول من قال الشعر بلسانهم هو « آدم » أبو البشر عند مارتى ابنه هابيل ، وكذلك إبليس عندما تشفى من آدم وسلاته ^(١) ، فلا أقل من أن يزعم الفرس أن أول من قاله من بينهم هو ملكهم الفتي « بهرام » الذي تربي قيل القرن الخامس الميلادي بين مناذرة الحيرة ، فاستطاع أن يتفقه في لفهم العربية ، وأن يتفقه كذلك في كل ما كانوا يروونه من منظوم ومشور .

وزعم الفرس هذا طلي في ذاته ، فإدام الفرس قد وجدوا أن أشعارم الفارسية الاسلامية تجرى على غرار الشعر العربي ، فلا بأس من أن يزعموا أن أول من قالها رجل خير باللغة العربية يستطيع أن يقول الشعر بلسان العرب ، وأن يحاكيه أيضا بلنته الفارسية فيقول شعراً عربياً إذا شاء ، ويقول شعراً فارسياً إذا شاء ، ولن يكون ذلك الرجل الذي ملك القدرة على اللسانين

(١) انظر الطبري، ج ١ ص ٧٢ طبع المطبعة الحسينية ، وكذلك السعدي ج ١ ص ٢٠ طبع المطبعة البية وكذلك ص ٢٠ من « تذكرة الشعراء » لولتشاء السمرقندي طبع ليد سنة ١٩٠٠ والآيات التي نسبوها الى آدم في رثاء ابنه تبدأ بهذين البيتين المرويين :

تغيرت البلاد ومن عليها	فوج الأرض مضير قبيح
تغير كل ذي طعم ولون	وقل بتأشاة الوجه اللبيح
أما الآيات التي نسبوها الى إبليس هي :	
تبع عن البلاد وساكنها	وها في الخلد مناق بك الفبيح
وكننت بها وزوجك في قرار	وقلبك من أذى الدنيا مريح
لم تنك من كيدى ومكرى	الى أن طامك الثمن الريح
فلولا رحمة الجبار أضحى	بكمك من جان الخلد ريح

إلا « بهرام » ، فقد وردت الأخبار عنه بأنه « كان منقطع النظر في الملوك ، جامعاً للآداب فصيحاً باللغات ، فكان يتكلم في يوم الحفل والاحتشاد بالعربية وفي يوم العرض والأعطاء بالفارسية ، وفي مجلس العامة بالدرية ، وعند الضرب بالصوالجة بالفهلوية ، وفي الحرب بالتركية ، وفي الصيد بالزابلية ، وفي الفقه بالعربية وفي الطب بالهندية ، وفي الهجوم بالرومية ، وفي السفينة بالنبطية ، ومع النساء بالهروية »^(١) .

ومادام « بهرام » قد اشتهر بأنه قادر على الانشاد بالعربية والفارسية ، فقد سارع الرواة بذكر أمثلة من أشعاره التي قالها في هاتين اللغتين ، حتى يؤديوا بهذه الأمثلة زعمهم الذي زعموه ، وحتى يؤكدوا أيضاً أن الشعر الفارسي لم يكن وليد الشعر العربي في إسلامه ، بل كان أيضاً زميله وقرينه في جاهليته وسابق أيامه .

ومن طرف مارووه من أمثلة أشعاره العربية هذان البيتان اللذان قالهما عندما استقر به الملك فتقدم إليه جماعة من خواصه ينصحون له أن يَدَعَ أيام الشباب ثم دون أن يختار خريدة فريدة يحملها شريكه لحياته ، ولكنه كان على ما يظهر ، حازماً عن الزواج مشغولاً بما عرف عنه من عزف وقصف ، فأجابهم بأنه ليس له من جنس الملوك عديل ، ومن أجل ذلك فليس له إلى نيل المحال سبيل^(٢) :

برومون تزويجي من الكفو طلباً ومالي من جنس الملوك عديل
أرى أن مثلي كالمحال وجوده وليس إلى نيل المحال سبيل

وكذلك حكى ابن خرداذبه أن « عدى بن زيد » راوية الحيرة روى لبهرام الآيات الآتية^(٣) :

لقد علم الأنام بكل أرض بأنهم قد انصهوا لي عيدا
ملكك ملوكهم وقتلت منهم عزيزم المسود والمسود

(١) انظر ص ٥٥٥ من « غرر أخبار ملوك القرس وسيرهم » لثنائي ، طبع في بيروت
يارب سنة ١٩٠٠

(٢) انظر ص ٢٠ ج ١ « باب الأبواب » لحدادوني طبع في بيروت سنة ١٩٠٦

(٣) انظر ص ٥٥٦ من « غرر أخبار ملوك القرس وسيرهم » .

وكنيت إذا تشاوس ملك أرض عبأت له الكتاب والجودا
 فيطيني المفادة أو أرواني به يشكو السلاسل والقيودا
 وأنه أيضا قال مفاخرأ^(١) :

أقول له لما فضضت جنوده كأنك لم تسمع بصولات بهرام
 فاني لحاسي ملك فارس كله وماخير ملك لا يكون له حاسي

وربما نسب الرواة لبهرام ألياً تأعربية أخرى غير هذه التي ذكرناها ،
 وربما ادعى « محمد عوفى » وهو أقدم كاتب لترجم شعراء الفرس أنه رأى
 ديوانه في خزانة من خزانات الكتب في بخارى ، وأنه حفظ منها بعض أرقامه
 ونقل منها بعضها الآخر^(٢) ، ولكن من عجب أنهم حيناً أرادوا أن يذكروا أمثلة
 أرقامه الفارسية لم يظفروا إلا بمثال واحد ، قوامه بيت واحد ، يحمله بعض الرواة
 بشطريه من مقولة « بهرام » بينما يروي البعض الآخر أن « بهرام » لم يقل منه
 إلا شطرته الأولى ، وأما الشطرة الثانية فنقول مشوقته « دلآرام » التي ورد
 الخبر عنها أنها كانت فتاة جميلة تمتاز بالظرف والكياسة وجودة الطبع ، فأصطحبها
 « بهرام » معه وخرج متصيداً في يوم من الأيام ، وأبدى من ضروب الشجاعة
 والبلاء ما يمكنه من صيد أسد كبير ، فرح بصيده كثيراً ، فأخذ يزعم بكلمات
 موزونة ممتنها مشوقته « دلآرام » وكانت ذكية حادة الطبع تحيظه في كل مايقول ،
 فأجازته هذه المرة بشطرة أخرى من الشعر ، فكان من مجموع الشطرين
 هذا البيت الفارسي الذي يروي على أكثر من وجه واحد^(٣) ، فأما شطرته الأولى
 التي قالها « بهرام » فهي :

منم آن بيل دمان ومنم آن شير يله

ومناما : أنا ذلك الثيل المالحج ، وأنا ذلك الأسد السكر

(١) انظر ص ١٩ ج ١ « باب الألباب » .

(٢) قس المرجع والصحيفة

(٣) انظر ص ٢٩ من تذكرة الشعراء لمولتشاء طبع لندن سنة ١٩٠٠ م

وأما شطرته الثانية التي قالتها « دلاّرام » فهي :

نام بهرام ترا ويدرت بوجيله

ومناها : واسك بهرام وأيوك هو « أبو جيله » .

وقال بعض الرواة إن البيت بأوجه من إنشاء « بهرام » وإنه قاله على سبيل
الفخر على هذا الوجه ^(١) :

منم آن شير شه ومنم آن بير يله منم آن بهرام گور ومنم آن بوجيله
ومناه : أنا الأسد القاتل ، وأنا النمر الكسّر
أنا بهرام جور ، وأنا « أبو جيله »

والتكلف ظاهر في مثل هذه الروايات السقيمة المصطنعة ، وهي إن دلت على شيء
فإنما تدل على حقيقة بسيطة واحدة ذاعت بين القدماء ، هي أنهم عرفوا أن
« بهرام جور » اشتهر بين ملوك الساسانيين بأنه كان شاعراً ينظم القريض
وأن أشعاره قد ضاعت كلها كما ضاعت أشعار الساسانيين جميعاً ، فلا بأس عليهم
إذا اخترعوا الروايات المصطنعة والأشعار المنتحلة لأقامة دعواهم والتدليل
على قضايهم ؛ ويروى صاحب المعجم تأييداً لهذا الرأي ^(٢) : « انه رأى في بعض
كتب الفرس أن علماء عصر بهرام لم يسبوا عليه شيئاً من أخلاقه وأحواله
إلا قول الشعر ، فلما وصلته نوبة الملك واستقر له الحكم ، تقدم إليه الحكيم

(١) هذه هي رواية « غرر أخبار ملوك الفرس وسيم » ص ٥٥٧ ، وهي تختلف عما
ورد في « باب الأبواب » ج ١ ص ٢٠ حيث ذكر هذا البيت بالنسبة الآتي :

منم آن شير شه منم آن بير يله نام من بهرام گور وكنينم بوجيله
ومناه : أنا الأسد المفترس ، وأنا النمل الكسّر ، واسمي هو بهرام جور ، وكنيتي
هي أبو جيله . أما المعجم في ما يدر أشعار المعجم لشمس الدين محمد بن قيس الرازي فيورد هذا
البيت (ص ١٦٩) بالنسبة الآتي :

منم آن بير دمان ومنم آن شير يله نام من بهرام گور وكنينم بوجيله
(٢) انظر المعجم ص ١٦٩

« آذرباد بن زرادستان » وقال له : إن إنشاء الشعر يعتبر من أكبر معائب الملوك وأدنى عاداتهم لأنه مبنى على الكذب والزور والمبالغة الفاحشة والفنلو المفرط ، ومن أجل ذلك فقد أعرض عنه فلاسفة الأديان وذمموه . فامتنع بهرام جور بعد ذلك عن قول الشعر ولم يستمع إليه ونهى عنه أقاربه وذويه .. » .

فترة الانتقال :

ومن أسف أن مؤرخ الأدب إذا شاء أن يعتمد عن مثل هذه الروايات المصطنعة والأشعار المتحفة لا يستطيع أن يتقرب بخل واحد من الشعر الفارسي القديم الذي تفتى به الإيرانيون قبل الإسلام على عهد الساسانيين أو من سبقهم من الدول النابرة ، وربما كان السبب في ضياع هذه الأشعار راجعاً إلى سبب واحد هو الفتح الاسلامي لإيران ، فقد استتب دخول الإسلام فيها أن اصطفت هذه الامة الخالدة بصيغة عربية مفاجئة طفت على كل شيء حتى اتسمت الفترة بين القديم والحديث ، فأخذ القديم يتقلص في سرعة وعجدة ، وأخذ الحديث يزحف بقضه وقضيضه ليأخذ مكان القديم الراحل والتيد الزائل . وليس عندي من شك في أن الضرورة القاسية التي مت بها الأدب الفارسي القديم بما اشتمل عليه من منظوم ومشور إنما أصابته عند ما استبدل القوس كتابتهم البهلوية القديمة واستماضوا عنها بالخط العربي وحروف الهجاء العربية ، فقد كان هذا التغير وحده كافياً لأن ينسى الجليل الجديد من القوس تراثهم القديم ، وأن يدبوا أنفسهم بعد ذلك لشئ جديد ربما كان خيراً كله ، وربما كان شراً كله ، وربما كان وسطاً بين الخير والشـر ، وهذا ما أزعج أئمتنا مصادفوه في الشعر ، خاصة أئمة نشأته في القرنين الأولين من دخول الإسلام في إيران .

ولست أحب أن يفهم القارى " أننى أقصد بقولى هذا أن استبدال الكتابة البهلوية بالخط العربي كان سيئاً في توقف إنشاد الشعر الفارسي ، بل على العكس

من ذلك ظل الفرس يقولون شعرهم الذى اعتادوه ، وظلوا يتخوفون بأغانهم التى عرفوها ، وكل ما هنالك أن الصلة انقطعت بين القديم والجديد فلم يودوا يستطيعون قراءة القديم ، ولم يعد لهم من نهج يحتذونه فى الشعر إلا ما جلبه الفتح معه من شعر عربى ، فأخذوا يقلدونه ويحاكونه ويخضون أغانيهم الأصلية لأساليبه وطرق أدائه ، فكان لهم من تقليده ومحاكاته هذا الشعر الجديد الذى عرف منذ ذلك الوقت بالشعر الفارسي الحديث ، أو الشعر الفارسي الاسلامى .

تطور الشعر الفارسي :

والشعر الفارسي ، أو الفارسي الاسلامى ، تميز بطلقونه على وجه التحديد على ذلك النوع من الشعر الفارسي الذى صاغه الفرس فى اللغة الفارسية التى نشأت عقب الفتح العربى واعتناق الفرس للإسلام فى بداية القرن الأول الهجرى ، وقد استمرت هذه اللغة مستعملة منذ ذلك الوقت حتى أيامنا هذه ، وأصابتها قليل جداً من التغير خلال القرون الثلاثة عشر الماضية بحيث نجد أن أقدم الآثار الأدبية الفارسية لا تكاد تميز عن الأدب الفارسية المعاصرة إلا ببعض الخصائص اللغوية المتعلقة بقليل من المفردات والأساليب .

وقصة تطور الشعر الفارسي القديم إلى شعر إسلامى حديث قصة ممتدة حقاً ، فقد نستطيع أن نتصور أن الفتح الاسلامى لإيران لم يوقف الناس عن التحدث بالفارسية ، ولم يمنعهم من إنشاء أشعارهم القديمة بالكيفية التى اعتادوها ، وليس من شك فى أن الناس ظلوا يتحدثون لغتهم ، وأن شعراءهم ظلوا يشدون أشعارهم كما كانوا يفعلون من قبل ، وكل ما هنالك أن اللغة الفارسية والأدب الفارسي امتتا على الأقل طوال القرنين الأول والثانى الهجريين من أن يكونا لغة الخاصة أو لغة الدولة وآدابها ، فأصاب اللغة والأدب الفارسيين وهن شديد أثرهما إلى لغة العامة وآداب العامة ، وأصبحت اللغة العربية وحدها هى لغة الدولة ولغة الأدب ولغة السادة ولغة كل من يريد أن يتصل بهؤلاء السادة جاً فيهم أو تملقاً لهم .

والأمانة كثيرة على أنحكام إيران ظلوا فترة طويلة لا يترفون إلا بالعربية
لغة السكل ما يصدر عنهم ، فقد روى نظام الملك في « سير الملوك » : « أنه منذ
زمان الخلفاء الراشدين إلى أيام السلطان محمود الفزوي كانت القوانين والأوامر
والمشورات تصدر بالعربية ، وكان استعمال الفارسية فيها يعتبر من أشنع الصوب ،
واستمر الحال على ذلك إلى أيام محمد الملك أبي نصر الكندري الذي تولى الوزارة
لأب أرسلان السلجوقي فأمر رجاله أن يصدروا القوانين والأحكام والأوامر
باللغة الفارسية » .

وبرون أيضاً أن الأمير عبدالله بن طاهر كان في نيسابور يوماً فاحضر إليه
شخص كتاباً وأراد أن يهديه له فلما سأله عن الكتاب قال هو قصة « وامي
وعذرا » وأنها حكاية جيدة وضما الحكاء لـ « كسرى أنوشيروان » فأمر رجاله
أن يطرخوا الكتاب في التهر وأن يقوموا بحرق ما يوجد من كتب الجهم والمجوس
وقال لصاحب الكتاب عبارته المأثورة : « إنا أناس لا نقرأ إلا القرآن والحديث
ولا نريد غيرها حولا ، وهذا الكتاب لا يفيدنا ، وهو من تأليف المجوس فهو
مردود لدينا ^(١) » .

أُمِّمَةُ الشَّعْرِ الْعَامِي :

وقد استطاعت الكتب العربية أن تحفظ لنا نماين من هذا الشعر العامي
الذي كان مسائداً في أنحاء إيران خلال القرنين الأول والثاني الهجريين ،
أي في هذه الفترة المظلمة من تاريخ الشعر الفارسي ، حينما كان آخذاً في التطور
والانتقال من جاهليته إلى إسلامه .

(١) انظر ص ٣٠ من كتاب « تذكرة الشعراء » لولفته ونص العبارة الفارسية
كما يلي :
« ما سردم قرآن خوانم بهر از قرآن وحديث يقيم جيزي نيمخوايم مرا از اين نوع
كتاب دريكر نيست واين كتاب تأليف «ناست وييش ما سردود است » .

ولاشك أن هذين المتالين ، على ما بهما من عيوب وهنات ، يؤكدان الفكرة التي ذهبنا إليها من أن الشعر الفارسي في هذين القرنين أصبح شعر السوق والموام يعبرون به عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، بينما أقت منه طاقة الخاصة والمتقنين ، لأن التيار الجديد الذي أتى مع العرب كان قد طوام في طوفانه وشغلهم بجزائره فأخذوا يتحدثون بلغة العرب وينشدون الشعر على نسقهم ومنهاجهم .

أما أول هذين المتالين فقد رواه الاصفهاني في أغانيه^(١) وابن قتيبة في طبقاته^(٢) والملاحظ في يانه^(٣) ، وخلاصته أن « عباد بن زياد » نصب واليا على سجستان في أيام خلافة يزيد بن معاوية (٦٠ - ٦٤ هـ) فأراد الشاعر المعروف « يزيد ابن مفرغ الحميري » أن يذهب معه الى سجستان ، فلما علم بذلك عيدها بن زياد أشفق على أخيه عباد من محبة هذا الشاعر المأبث وأحسن أن ماقبة هذه الصعبة لن تكون إلا شرا لأن أخاه لطيف ملول ، وهذا الشاعر تزق عجول ، ولا بد أن تقع القرعة بينهما فتنتهي إلى اللوم والمجاء والتفوق ، ولكن يزيد أمر على مصاحبة « عباد » فلم يبلغ الرقيقان سجستان إلا بعد أن فسد الأمر بينهما أتمام الطريق ، فقد كان عباد عظيم العمية ، فبغت الريح بها ودخلت فيها تنفثها ، ورأى الشاعر المأبث منظرها الكثر فهمس في أذن رجل الى جنبه بيت من الشعر انقلت به لسانه فقال :

ألا ليت الهوى كانت حشيشا قطعها خيول المسلمينا

فقتل الرجل هذا البيت إلى رفاقه ، فتضاحكوا به وتهامسوا فيما بينهم حتى بلغ البيت مسمع عباد فوقعت الموجدة في قلبه وأخذ يتحين الفرصة للإيقاع بهذا الشاعر المجانن الذي عبث ببلحيته خاصة ، وبلحي المسلمين عامة .

(١) انظر الأذني ج ١٧ ص ٥٦

(٢) انظر طبقات الشعراء طبع ليدن ص ٢١٠

(٣) انظر البيان والتبيين ج ١ ص ١٠٨ طبع معر سنة ١٩٢٦ وكذلك « تاريخ سيستان » ص ٩٦ طبع طهران سنة ١٣١٤ هـ .

فلما قدم «عباد» سجنان اشتل بحروبه وخراجه عن شاعره ، ولم يجد له يد
 بنىء من العطاء حتى تكاثر عليه الدين وضيق عليه القراء ، فامتد لسانه بهجاء
 عباد وذمه ، فأمر عباد رجاله أن يكبسوا يده ثم سجنه بض الوقت وأفرج عنه
 بعد ذلك على أن يتوب ويرعوى .

ولكن «ابن المفرغ» انتهز الفرصة وفر من سجنان إلى الشام وأخذ يتنقل
 في ربوعها ، ويقول الشعر في هجاء عباد وآل زياد ، ويكتبه على الجدران في كل
 خان ومكان يتزل به ، حتى تافقه الزواة والمسافرون ، وأشاعوه حتى ورد البصرة
 ولهجت به الألسنة ، وقد أنارت أشماره خفيظة آل زياد جميعاً وعلى الخصوص
 عبيد الله بن زياد ، فإزال يحين القوس حتى قبض عليه عند «التنزين الجارود»
 فأخذه إلى البصرة ومقاه نيزاً حلوأ قد خلط معه الشرير فأسهل بطنه ، وطوف
 به في المدينة على هذه الحال الشقية ، وقد قرنه بهرة وخزيرة فجعل يسلع والصبيان
 يتبونه ويمشون به ويسألونه عن حاله قائلين له بالفارسية : « أين جيت ؟ »
 فيجيبهم :

آبست نيز است عسارات زيب است

ميمه ووسيد است

ومنى هذه القترات :

— انه ماء، انه ييد، وهو عسارات الزيب : ومية طاهرة فجرة . . . 11

وقد شاء الشاعر بهذه الشطرات أن تشيع روايتها بين الصبية فنظمها لهم
 في لنتهم الفارسية البسيطة ، فجاءت أقرب ما تكون إلى لغة الأطفال التي لا تعرف
 التكلف والتنع . ولا شك أن هذه الشطرات قد شاعت في البصرة وتاقها الناس
 فيما بينهم ، فأما الأطفال فقد ظنوا أن «ميمية» هي الجزيرة التي يجرها لانه كان
 يسميها بهذا الاسم ، وأما الرجال فقد عرفوا مكان التريض الذي وشت به هذه
 التسمية وعرفوا أن الشاعر قد اتهم نفسه بهذه الشطرات البسيطة الساذجة مما ناله
 من شين وتذيب على أيدي آل زياد .

وشبه هذه الأسماء العامية ما ورد في المثل الثاني الذي رواه الطبري في تاريخه مرتين، مرة في حوادث سنة ثمان ومائة، ومرة أخرى في حوادث سنة تسع عشرة ومائة. والحبران ينصرفان إلى غزوة «أسد بن عبد الله القسري» لبلاد «الحل» وكيف رجع من هذه الغزوة مغلولاً فتبنى عليه الصبية من أهل خراسان بهذه الشطرات البسيطة التي تشتمل على قليل من المعنى وكثير من التشويق :

ازحتلان آمدي برو تباه آمدي
يدل فراز آمدي

ومعناها : لقد أقبلت من بلاد «الحل» فذهب إلى حاكمك فبك أقبلت عظماء وعدت رعدياً. وقد ذكر الطبري هذه الواقعة مرة ثانية في حوادث سنة تسع عشرة ومائة فقال بعد حديث طويل عن غزوة «أسد بن عبد الله القسري» لحاقان صاحب الأتراك : «وصبحوا ، أي الأتراك ، أسداً من اللد وذلك يوم الفطر فكادوا يمتنونهم من الصلاة ، ثم انصرفوا ومضى أسد إلى بلخ فسكر في مرجها حتى أتى الشتاء ثم تفرق الناس في الدور ودخل المدينة ، ففي هذه النزاة قيل له بالفارسية :

ازحتلان آمدي برو تباه آمدي
آبار بلز آمدي خشك تزار آمدي

ومعنى هذه الشطرات قريب من المعنى الذي تضمنته الشطرات التي وردت في الخبر الأول ومؤداه :

— لقد عدت من بلاد الحل فذهب إلى حاكمك فقد عدت عظماء
— ولقد عدت نكداء يائساً ، وأتيتنا وذليلاً تاعساً . . . ! !

وقارىء هذه الشطرات بحس إحساساً عميقاً أنها ليست من قيل الأشعار الفارسية التي اعتاد قراءتها في الأدب الفارسي ، بل هي نموذج فذ لما كان يقال من أشعار الموام في خراسان منذ ما يقرب من ثلاثة عشر قرناً من الزمان ، وربما يقوى في نفسه هذا الإحساس إذا لاحظ أن كلمة «آمدى» أو «آمديه»

التي وردت في نهاية هذه الشطرات لا تعتبر — وفقاً لقواعد العروض — قافية لها وإنما هي « رديف » ما أكثر ما تصادفه في شعر العوام الذي يرف في إيران حتى هذه الأيام باسم « تصنيف » .



هذه الفقرات الفارسية التي وردت في المتالين السابقين تعتبر بغير شك أقدم أمثلة الشعر الفارسي التي بقيت لنا على مر الزمن ، ولا شك أن أشعاراً كثيرة أخرى على شاكلتها كانت رائجة في إيران في هذه الأزمنة الثابتة ولكن لم يقدر لأحد أن يسجلها فذهبت مع من قلها إلى حيث لا يرجى لها بيت أو نشود .

الشعر الفارسي الأدبي :

فلما اشتدت حركة الطموح الفارسي منذ أواخر القرن الثاني وبداية الثالث المجري استطاع الفرس أن يرقوا بلنتهم ثانية إلى مرتبة اللغات الأدبية التي يمكن أن تكون وعاء لشعر أدبي لا يمتلئ الأسماع ولا تعافه الطباع وأخذ حكام الولايات يشجعون الشعراء على قول الشعر الفارسي ، وربما لاموا الشاعر إذا أنشدهم شعراً عربياً لأنهم لم يودوا يفهمونه أو لأن وعيهم القوي اشتد ونما بحيث لم يودوا يتذوقون إلا ما هو فارسي خالص ، وأخذ كتاب التراجم بعد ذلك عندما بدأوا يسجلون الأشعار الفارسية يسابقون في رواية الأخبار التي تصل بأول من قال الشعر الفارسي الأدبي فرووا لنا أخباراً مختلفة لا تخرج بهذا السابق المبرز عن واحد من الأربعة الآتية :

١ — أبو اليباس المروزي .

٢ — حنظلة البادغيسي .

٣ — ابن وصيف السجزي .

٤ — أبو حفص السندي .

وربما أخطأ كتاب التراجم جميعاً في جعل الواحد من هؤلاء أسبق السابقين إلى قول الشعر الفارسي ، ولكنهم ربما أصابوا بض الحق إذا ادعوا أن شعر واحد من هؤلاء كان أسبق الأشار إلى التسجيل والتدوين .

١ — أبو العباس المروزي :

يُعتبر بعض أصحاب التراجم « أبا العباس المروزي » أول شاعر فارسي بعد الإسلام وقد قال بهذا الرأي « أبو هلال العسكري » المتوفى سنة ٣٩٥ هـ في كتابه « الأوائل » ونقله عنه فيما بعد كتاب التراجم العربية والفارسية ، فروى السيوطي المتوفى سنة ٩١١ هـ في كتابه « الوسائل إلى معرفة الأوائل » : أن أول من نظم الشعر الفارسي أبو العباس جلود المروزي . وروى محمد عوفي في كتابه « لباب الألباب » الذي ألّفه في بداية القرن السابع الهجري ما ترجمته ^(١) « وضد ما جاءه المأمون إلى مرو سنة ١٩٣ هـ كان في المدينة رجل من السادة اسمه العباس وكان بصيراً بدقائق الفتن العربية والفارسية فقال شعراً بالفارسية في مدح المأمون مطلقه :

أى رسانیده بدولت فرق خود تا فرقدین
گسترانیده بمجود وفضل در عالم یدین
مر خلافت را تو شایسته جو مردم دیده را
دین یزدان را تو بایسته چو رخ را هر دو عین

ومنه اليتان التايان :

کس برین متوال پیش ازمن چنین شعری نگفت
مر زبان پارسی را هست تا این نوع بین
لیک ازان گفتیم من این مدحت ترا تا این لغت .
گیرد از مدح وثنای حضرت تو زب و وزن

(١) انظر مر ٢١ ج ١ « لباب الألباب » .

ومعنى هذه الآيات الأربعة :

- يا من . . . بطنك قد أوسك مفرتك الى الترفدين .
- ويا من . . . بجودك وحضك قد مددت اليدين .
- ان لرومك الخلافة واجب وجوب انسان العين العين .
- وان لرومك دين الله واجب وجوب اليقين للعين .
- لم يقل أحد قبلى شراً على هذا التهج والمنوال .
- لأن الشعر الفارسي قبلى كان يختلف عن هذا النوع والمثال .
- ومن أجل ذلك قد تلت فيك هذه المديحة ذات الرواء .
- حتى تردان هذه اللة بما أوجبه لك عن مدح وتناء .

ويستمر الخبر الذي يرويه الباب فيقول : « إن السامون سمع هذه القصيدة فأجزل العطاء لغائلها ووصله بألف دينار فلما علم بذلك أصحاب الفضل سجدوا فضله ولكن لم يقل أحد بعده شراً بالفارسية حتى كانت أيام الطاهرين والصفارين ، فلما كانت أيام السامانيين ارتفع شأن الشعراء وظهر جهة من كبارهم » .

ويجمل « رضا قلي خان » وفاة عباس المروزي في سنة ٢٠٠ هـ ، ولكنه لا ينجحنا بالمصدر الذي استقى منه هذا الخبر ، وإن كان يمين هذا التاريخ جائزاً قريب الاحتمال .

والنقاد المحدثون وعلى رأسهم العلامة محمد عبد الوهاب القزويني^(١) والمستشرق براون^(٢) يرون أن آثار الوضخ والاتصال ظاهرة في هذه الآيات وأن جميع القرائن تقطع بوضها^(٣) ، ومن أقوى الأسباب التي أوردوها تدليلاً على اتصالها السيان التاليان :

(١) كتب مقالة مفصلة في هذا الموضوع نشرها جلال الدين هاشم في الجزء الثاني من كتابه « تاريخ أدبيات إيران » طبع تبريز سنة ١٣٤٨ هـ .

(٢) انظر ص ٣٤٠ من كتابه « تاريخ الآداب الفارسية » الجزء الأول .

(٣) يمكن الاطلاع على أدلة الاتصال والد عليها فيما كتبه جلال الدين هاشم في الجزء الثاني من كتابه « تاريخ أدبيات إيران » .

(أولاً) أن القصيدة على وزن الرمل المثنى ، ومن غير الجائز أن يكون
الفرس قد صاغوا شعراً في هذا الوزن بعد وفاة الخليل بن أحمد واضع العروض
بثانية عشر عاماً ، ومن المستبعد أن يوجد في خراسان ، هذه الولاية الثانية
في إيران ، شاعر استطاع أن يعدل الأوزان العربية ، هذا التعديل السريع لينشد
قصيدة طويلة في بحر الرمل المثنى المقصور ، مع أن هذا التطور يستلزم عادة وقتاً
طويلاً يسير فيه سيره الطيبي الوثيد .

(ثانياً) أن أول من نقل لنا هذه القصيدة هو « محمد عوفي » الذي ألف
كتابه « باب الألباب » حوالي سنة ٦١٧ هـ أي بعد موت المأمون بأكثر من
أربعمائة سنة . ولم نجد من قدموا « عوفي » أو عاصروه مثل « رشيد الدين
الوطواط » صاحب « حقائق السحر » و « نظامي عروضي السمرقندي » صاحب
« چهارمقاله » و « شمس القيس الرازي » صاحب « المعجم في مفاير أشتار
الجم » من تعرض لذلك قصة هذا المروزي ومدحه للمأمون .

٢ - غنظلة البادغيسى :

ويرى فريق آخر من أصحاب التراجم أن أول شاعر فارسي بقى لنا ذكره
مع أمثلة من شعره هو « غنظلة البادغيسى »

وقد اعتبره صاحب « باب الألباب » من جملة شعراء الطاهرين
(٢٠٥ - ٢٥٩ هـ) وكتب عنه النبذة التالية^(١) :

« كان آل طاهر يمتازون بالكرم الزائد والجلود الوافر ، ولكنهم لم يكونوا
يستقنون في اللغة الفارسية الندية ، وقلنا قال فيها أحد الشعراء شيئاً من الشعر ،
ولكن نشأ على عهدهم شاعر حلو الكلام اسمه غنظلة من بلدة بادغيس ، كانت
ألفاظه في حلاوتها شبيهة بماء الكوثر الزلال ، وكانت أشعاره في طراوتها ورقها

(١) انظر أصلها الفارسي في « باب الألباب » ج ٢ ص ٢

كانها نسيم الشمال ، ومن لطائف أشعاره هذان البيتان يليقان بترديد
المجامع وتشتيف السامع :

يارم سپند اگر چه بر آتش همی فگند از بهر چشم نازسد مرورا گزند
آورا سپند و آتش ناید همی بکار باروی همچو آتش و باخل چون سپند
ومنی هذین الیئین بالریة :

— ان حبیبی یدیم وضع البخور علی جرات النار
حتى لا تصیبه عین الحسود بئیه من الأذى والاخرار
— ولكن البخور والنار لا یقیدانه شیئاً من الأشياء
وهذا خاله شییه بالبخور ، وهذا وجهه شییه بالنار ذات النضیا

أما صاحب « چهارمقاله »^(۱) فقد روى لنا قصة طريفة ورد بها ذكر
« حنظلة البادغيسى » على هذا النحو :

« سئل احمد بن عبد الله الحجستاني كيف وصل إلى إمارة خراسان ،
وقد كان مكافئاً يسوق الخمر ؟ فقال : كنت يوماً في بادغيس فتأولت ديوان
حنظلة البادغيسى وأخذت أقرأ فيه حتى وصلت إلى هذين البيتين :

مهری گر- بکام شیر دراست تو خطر کن ز کام شیر بجوی
یا بزرگی وعز ونصرت وجاه : یا چو مردانست مرگ رو یا روی
ومنامها بالریة :

— اذا كانت العظة في حلق أحد كلیر
لجاهد وخذها من حلقه وان اشتدت المخاطر
— فاما وصلت الى العظة والنز والتممة والجاه
وأما مات كل رجل والودعت الخیاء . . . !

ونمضى القصة فتروى لنا أن هذين البيتين أنارا في « الحجستاني » كثيراً
من الحماسة والحمية بحيث أسرع إلى بيع حميره واشترى بشمها خيولاً ثم رحل
عن وطنه والتحق بخدمه « علي بن الليث » حتى وصل إلى إمارة خراسان .

(۱) اطهر چهارمقاله « منبع ایذین ص ۲۶

والمرؤى عن « احمد بن عبد الله الحجستاني » أنه قتل على أيدي غلمانه في نيسابور في سنة ٢٦٨ هـ كما جاء في تاريخ ابن الأثير وأنه كان من أصحاب محمد بن طاهر (٢٤٨ - ٢٥٩ هـ) ثم التحق في سنة ٢٥٩ هـ بمرو بن أبيه مؤسس الدولة الصفارية ، وعلى ذلك يتعين أن يكون « خنظلة الباذغيسي » قد عاش في النصف الأول من القرن الثالث قبل وصول الحجستاني إلى إمارة خراسان وإذا صح ذلك فهذا دليل على وجود هذا النوع من أشعاره في خراسان وما وراء النهر منذ بداية القرن الثالث الهجري .

ويجب ألا تنسى أن قصة « الحجستاني » هذه وتمثله بأيات « خنظلة » صردية فيها في كتاب « تاريخ كزنده » ولكنها منسوبة إلى « سامان » جد السامانيين ، ويستفيد الأستاذ محمد عبد الوهاب القزويني أن يكون « سامان » قد تمثل بأيات خنظلة ، لأن سامان عاش قبل عصر المأمون بحض الوقت ، وبنا للمعروف عن خنظلة أنه عاش أيام المأمون وكان شاعراً ينشد الشعر أيام الطاهريين .

وصاحب « مجمع النصحاء » يجعل وفاة خنظلة في سنة ٢١٩ هـ ، ويجعلها غيره في السنة التالية دون أن يستدل إلى دليل قاطع أو برهان قاطع .

٣ - ابن وصيف السجزي :

وفي اعتقاد جماعة آخرين من النقاد أن أول قائل للشعر الفارسي بعد الاسلام دوت أشعاره وضبطت وزنا هو « محمد ابن الوصيف السجزي » الذي عاش في النصف الأخير من القرن الثالث الهجري واشتغل كاتباً ليعقوب وعمرو ولدي ليط الصفار .

واعتمادهم فيها ذهبوا اليه هو كتاب « تاريخ سيستان »^(١) الذي لا يعرف له مؤلف وإن كانت جملة من القرائن تدل على أنه من تواليف أواخر القرن السابع

(١) طبع هذا الكتاب في طهران سنة ١٣١٤ هـ . ش . وقام على تصحيحه ملاك الشراء بهار

المجهرى ، فهذا الكتاب يقول صراحة إن « ابن الوصف » هو أول شاعر
 فارسي بعد الاسلام وفيما يلي ترجمة عبارته :

« وكان الشعراء يقولون الشعر بالبرية ليعقوب بن الليث ولم يكن له علم
 بهذه اللغة ومن أجل ذلك فلم يكن يفهم أشعارهم ، وكان محمد بن الوصف كاتب
 رسائله وكان خبيراً بالأدب العالية ، فقال له يعقوب في يوم من الأيام : لم يقول
 لي الشعراء شيئاً لا أفهمه . . . ؟ فأخذ محمد بن الوصف بعد ذلك يقول الشعر
 بالفارسية في بلاد الحج ولم يسبقه إليه أحد » .

ويستر هذا النص^(١١) فيقول : « انه عندما تمكن يعقوب من قتل « رتييل »
 ملك كابل و « عمار الخارجي » هناك محمد بن الوصف بقصيدة فارسية قال فيها :

أى أميريكه أميران جهان خاص و عام بنده و جاكر و مولاي وسك بندو غلام
 ازلى خطى درلوح كه ملكى بدهيد به أبى يوسف يعقوب بن الليث هام
 بسام آمد رتييل ولى خوود بلك لزه شد لشكر رتييل و جا كشت كننام
 لمن الملك به خواندى تو أميرايقين با قليل الفته كت داد درآن لشكر كام
 عمر عمار ترا خواست و زوكشت برى تنغ تو كرد ميانجى بيمان دد و دام
 عمر او نزد تو آمد كه توجون فوج زى در آكر تن او ، سراو باب طعام

ومنى هذه الأيات بالبرية :

— أيها الأمير . . . لقد أضى أمراء العالم أجمعين
 من مواليك وخدامك وعبيدك وغلماك الطمحين
 — فارب . . . ااجل له في ألواح الملك خطأ أزيلاً
 واعطه الى الهام ابى يوسف يعقوب بن الليث
 — ولقد جاك بسام (٢) خاضاً كما انصطم على يدك « رتييل » (٣)
 فتزق جيشه لربا لربا وتهدمت بلاده ومبانيه
 — يا أيها الأمير . . . اقرأ آية « لمن الملك » وآية « قليل الفته » فقد حقق الله
 رشيتك ونصرك على ذلك الجيش اللجب

(١١) انظر تاريخ سيستان ص ٢١٠

(٢) كان بسام من الخارجيين على يعقوب ولكنه اصطلم معه وأصبح أديباً يقول الشعر .

(٣) رتييل : هو ملك كابل .

— وقد طليت عمر « عمار » ... (١) تغيرت منه حياته

وأصبح سيفك طلياً لكل أليف ووحشي

— ولقد اختفى عمره على أبوابك ... فشر أنت كالحاشن نوح

وأما هو غلب أن يكون جسده على باب « آكل » ورأسه على باب الطعام (٢)

والحادثة التي أشار إليها « ابن الوصف » في هذه الآيات وقت

في سنة ٢٥٣ هـ عندما فرغ يعقوب من أمر « وقيل » ملك كابل وقتل عماراً

الخارجي وتوجه بعد ذلك إلى مدينة « هراة » وكانت في أيدي الطاهريين فاستولى عليها وغلب الأمير محمد الطاهري .

ويستفاد أيضاً مما ورد في « تاريخ سيستان » أن هذا الشاعر بقي على قيد

الحياة مدة بعد وفاة يعقوب (سنة ٢٦٥ هـ) وأنه قال شعراً فارسياً في سنة ٢٨٣ هـ

بخصوص مقتل « رافع بن هرثمة » وأنه قال كذلك شعراً في سنة ٢٨٧ هـ وأرسله

إلى « عمرو بن الليث الصفار » وكان قد وقع في ذلك الوقت أسيراً في يد الأمير

إسماعيل الساماني ، كما قال أشعاراً كثيرة بعد ذلك رثى بها الضيف الذي أصاب

آل الصفار ، وهذه الأشعار جميعها مذكورة في صفحات متفرقة من هذا الكتاب (٣)

٤ — أبو حفص السعدي :

وبعض كتاب التراجم والشعر ينسبون أقدم الأشعار الفارسية إلى « أبي حفص

الحكيم بن أحوص السعدي السمرقندي » وقد ورد في كتاب المعجم لشمس الدين

محمد بن قيس الرازي (٤) « أنه أول من قال الشعر الفارسي وكان من سفد سمرقند

عارفاً بصناعة الموسيقى وقد ذكره أبو نصر الفارابي المتوفى سنة ٣٣٩ هـ في كتابه

فقال : « إنه كان يضرب على آلة موسيقية تعرف باسم الـ « شهرود » ولم يستطع

أحد من بعده أن يضرب على هذه الآلة »

(١) هو عمار الخارجي .

(٢) « درآكار » و « باب الطعام » بوابتان لمدينة سيجستان التي كانت تسمى زرنج .

(٣) ارجع إلى « تاريخ سيستان » ص ٢١١ و ٢٥٣ و ٢٦٠ و ٢٨٦

(٤) انظر ص ١٧٠ من المعجم طبع بيروت سنة ١٩٠٩

وقد ذكر ذلك الكتاب أنه كان على قيد الحياة سنة ٣٠٠هـ ونسب إليه قول
البيت المعروف :

آهوى كوهى دردشت چگونه دودا يار ندارد نى يار چگونه رودا
ومناه :

— كيف يستطيع التزال الجبل أن يروح في الصحراء
ولا صاحب له ولا أنيس فكيف يستطيع أن يروح في هنا ...

فإذا بحث رواية « المسجم » فإن أبا حفص يعتبر من رجال القرن الثالث
الهجرى وربما كان ماصراً لا ين وصف السجزي ، ولكنه على أغلب الظنون
متأخر عن حفظه البادغيسى ، ويتفق بذلك أن تعتبر أفعاره أقدم الأشعار الفارسية
لأن « الرودكى » شاعر السامانيين المعروف عاش في نفس الوقت ومات بعده
بقليل في سنة ٣٢٩هـ كما أن شعراء الدولتين الطاهرية والصفارية يعتبرون ،
على قفهم ، أسبق منه زمناً وأولى منه بمكان الأسبقية والتقدم .



هذه هى بواكير الشعر الفارسى وهى كما تبدو لنا قليلة متواضعة ولكنها
كبيرة الدلالة على أن الحركة الأدبية في إيران أخذت تتشكل أسبابها
على عهد الطاهريين والصفاريين بحيث إذا طلعت علينا شمس الدولة السامانية
(٢٦١ — ٣٨٩هـ) وجدنا أن صاحب الباب يذكر من شعرائهم الذين قالوا
الشعر بالفارسية ثمانية وعشرين شاعراً ، كان من بينهم أربعة شعراء ممن يوصفون
بأنهم من ذوى السانين أى ممن يحيدون النظم بالعربية والفارسية ، وكان على رأسهم
الشاعر الكبير « أبو عبد الله الرودكى » الذى يعتبر بحق « أبا الشعر الفارسى »
وأول الجهابذة ممن أنشدوه .

من اللهجات اليمنية الحديثة

للكنور خليل محي نامي

أرسلت جامعة فؤاد الأول في سنة ١٩٣٦ بثة علمية إلى جنوب بلاد العرب وكنت أحد أعضاء هذه البثة ، لأقوم بجمع النقوش العربية الجنوبية واللهجات اليمنية الحديثة . وقد جمعت بعض النقوش القديمة ودرستها في مصر وألمانيا ، ثم قدمت هذه الدراسة إلى كلية الآداب في سنة ١٩٣٩ فتمتحنى عليها لإجازة الدكتوراه ولثمنتها إدارة البعثات في سنة ١٩٤٣ تحت اسم « نشر نقوش سامية قديمة من جنوب بلاد العرب وشرحها » ولم تنح لي الفرصة لجمع نصوص شامية عديدة تساعدني على دراسة هذه اللهجات دراسة علمية واسعة ، وذلك لأسباب عدة ، منها أننا لم نقض في ربوع اليمن زمناً طويلاً نستطيع فيه أن نختلط بالشعب احتكاماً تاماً لتجمع منه نصوصاً عديدة كاملة ، كما أننا لم نكون مزودين بالآلات العلمية الخاصة بالتسجيل وغيره كما كنا نحب ذلك ونصبو إليه .

وقد زودني بعض اليمنيين الأفاضل ببعض النصوص الشامية التي قد تمثل لهجات بعض الأماكن التي مررنا بها ، كما جمعت من أنواء سكان تلك الأماكن كثيراً من الاصطلاحات والمفردات الشعبية . وبين هذه النصوص السالفة الذكر نصان زودني بهما أحد أهالي قرية « التربة » بـزلة « ذبحان » في قضاء « الحجرية » بلواء « تمز » ، وقد أخبرني صاحب هذين النصين بأنها يمثلان لهجة « التربة » وما يجاورها من « ذبحان » و « أحكوم » و « المقاطرة » و « النجيشة » .

النص الأول

وَرَجَالٌ اسْمَعُ وَحَتَرَ لَجُولَى شُخْرُوكَ خَيْرَكَ حِيدَرَهُ ، فَاجْرَبُو الْبَهْرَ لِحْمًا
 بَصْلُ رَأْسِي . وَلَا تُصَدِّبْشِ أَوْلَانَ إِلَى يَهْرَجُو وَيَقْلَعُو بِالسَّكْذَبِ . لِحْمًا كُنَّا
 زَغَارِ أَيَّامِ الْقَبِيلَةِ كَانَ عَمَّا نَسْكِيشَ يَسْرَحَ وَحَدُو وَحَدَدُو لِحْمًا يَمِيقُ لَوَالِدِ الْفَرِيَةِ
 كَرَهُ وَحَدَهُ . وَجَزَعُو وَقَامَ شَفْمَهُ نَابِلِينَ الْبَنَادِقِ . نَذَرَى لِمَوْ؟ خَيْنًا يَكُونُ وَاحِدُ
 غَرِيمٍ مَعَهُ مَكْتَمُهُ ، وَبَهَتْ جَنَابُهُ وَيَشْفَقُهُ رِصَاصُهُ وَيَكْرَعُ بِهِ .
 وَلَا جَزَعُ حَمُولِ هَاشُوهُ وَالْجَازِغُ يَسْلُبُو أَدَاتُو . وَلَا خَفَرُو وَعَشِيَهُ نَوَارُهُ
 لَأَمْسَى رَمَوْ عَلَى وَشْتَعُو بِقَلْبِهِ . وَكُنَّا تَرَامِي مِنْ مَقَرَسٍ لَامَقَرَسٍ . وَأَمْدٌ ذَلَّخْتُ
 وَقَابُو دَوْلَةَ الْإِمَامِ إِلَى سَبَرٍ لَنَا بَازَا الْعَامِلِ الْحَلَالِي الرَّحِيمِ اللَّهُ يُخْلُوهُ مَا عَابُوسَ مِنَّا
 ذَاكَ الثَّنَى ثَنَى . لِمَطَطَ صِيلَ بَدَلِ الْبَنْدِقِ وَالْجُرْدَةِ وَجَزَعُ تَبْرَعٍ عَمَّا يَجْزَمُشْ
 يَتْرُكُ ، وَحُكْمُ الثَّرَمَةِ يَطْرِمُ طَرِمَ . وَالرَّعْوَى لِحْمًا يَشَا يُخْبِرُ الْإِمَامَ بِجَابُو
 أَمْدٌ وَحَكَمْنَا مَا يَهْمُشُ التَّلْخَمُ وَالْقَزْرَجَامُ .

التعليقات

و = ياء المتأدى وهى مضمومة بضمة مائلة ولم أسمحها إلا فى قرية « الزُّبَّة »
 كما سمعتم يستعملون أيضاً ياء المتأدى — و للثنية والإغراء .
 رجال = رجل

كذلك سمعنا فى « ناعط » ، ويقولون فى « الحنا » رجال يكسر الراء
 وتضعيف الجيم والجمع رجال من غير تضعيف الجيم ، وكذلك فى شمال « الحديدية »
 ولهجة « الزرانيق » والجمع رجاله بفتح الراء وتضعيف الجيم .

حَتَر = أَنْظَر .

حَتَرٌ فِي مَدِينَةِ « تَمَز » وَقرية « التَزَبَة » مَنَاهَا نَظَر . وَجَاءَ فِي الْقَامُوسِ الْحِيطِ ج ٢ ص ٣ ما يلى : الْحَتَرُ تَحْدِيدُ النَّظَرِ . وَكَذَلِكَ فِي شَرْحِ الْقَامُوسِ ج ٣ ص ١٣٣ :
وَقَدْ حَتَرَهُ حَتَرًا إِذَا أَحَدَ النَّظَرَ إِلَيْهِ اهـ . وَفِي الْقَامُوسِ الْحِيطِ ج ٢ ص ٦ ما يلى :
وَالْحَنْدُورَةُ بِكَسْرِ الْحَاءِ وَضَمُّ الدَّالِ ، وَالْحَنْدِيرُ وَالْحَنْدَاوَةُ وَالْحَنْدُورُ وَالْحَنْدِيرَةُ
بِكَسْرِ هِىَ الْحَدَقَةُ . وَجَاءَ فِي ص ١٤ مِنْ هَذَا الْجُزْءِ : رَجُلٌ حَنَادِرُ الْعَيْنِ حَدِيدُ
النَّظَرِ وَالْحَنْدُورَةُ فِي ح د ر .

الجُولَى = إِلَى مَكَانٍ . إِلَى

جُولَ فِي « الْحَجَرِيَّةِ » مَنَاءُ مَكَانٍ . وَالْجُولُ فِي « ضَعَاءِ » كَمَا سَمِعْتُ هُوَ آيَةٌ
الزُّهُورِ . وَفِي لُغَةِ الْقَبَائِلِ الْمَجَاوِرَةِ لَضَعَاءِ الْجُولِ هُوَ جِدَارُ الْبَثْرِ . وَفِي حَضَرِ مَوْتِ
الْجُولِ هُوَ السَّهْلُ أَوْ الْأَرْضُ الْمُسْتَوِيَّةُ . وَفِي لِسَانِ الْعَرَبِ ج ٣ ص ١٤٠ ما يلى :
الْجُولُ وَالْجَالُ وَالْجُولُ الْأَخِيرَةُ عَنْ كِرَاعِ نَاحِيَةِ الْبَثْرِ وَالْقَبْرِ وَالْبَحْرِ وَجَانِبِهَا . وَالْجُولُ
بِالضَّمِّ جِدَارُ الْبَثْرِ ، قَالَ أَبُو عَمِيدَةَ وَهُوَ كُلُّ نَاحِيَةٍ مِنْ نَوَاحِي الْبَثْرِ إِلَى أَعْلَاهَا
مِنْ أَسْفَلِهَا . . . وَقِيلَ جُولُ الْقَبْرِ مَا حَوْلَهُ . . . اهـ

وَقَدْ وَرَدَتْ كَلِمَةُ جُولَ فِي التَّفُوشِ الْمَعْنِيَةِ وَقَدْ فَسَّرَهَا اسْتَاذُ رُودُوكِنَا كَسِبٌ :
مِنْ ضَمْنٍ . دَاخِلَةٌ فِي . مَدْرَجَةٌ فِي . وَهَذَا التَّصْيِيرُ قَرِيبٌ مِنْ مَعْنَى جُولَ = مَكَانٌ
فِي الْحَجَرِيَّةِ ، وَمِنْ قَوْلِ أَبِي عَمِيدَةَ فِي أَنَّهُ هُوَ كُلُّ نَاحِيَةٍ مِنْ نَوَاحِي الْبَثْرِ . كَذَلِكَ
جَاءَتْ فِي التَّفُوشِ السِّيَابَةُ وَمَنَاهَا مَلِكٌ .

سَحَرَك = سَحَرَك .

تستخدم الشين كثيراً في لواء تمز والتهامة للدلالة على الاستقبال وسمتهم يقولون في ضياء شافوك كما سمّتهم يقولون أيضاً تستل كذلك في دار أعلى بلاد أرحب . ويقولون أيضاً في ضياء حتمل وعنبر في معنى تستل وسمّير وتستعمل الأخيرة كذلك في بيت حميد بوادع شراع وهي من بلاد أرحب .

خَيْر حِدره = صديقك حِدرة .

تستعمل كلمة خير في معنى صديق أو رفيق في كل بلاد اليمن تقريباً . وفي لغة جز : خَبَر = ضم . أشرك وفي البرية حَابِر = صديق أو رفيق ه حَبَر = ضم . وصل . اتحد . وفي اللغة السريانية حَبَر = صاحب ه حَبَرًا = صاحب . صديق . قاجَرَبَتو = قد جربت .

تستعمل قا = قد كثيراً في الحجرية خصوصاً في الجبل الاسمية فقد سمّتهم يقولون : قانا أقولك من أول = قد أنا أقولك من قبل = قد قلت لك دائماً من قبل ه وقابو دولة الإمام = وقده دولة الإمام = وفيه دولة الإمام ه وقام شَمِه = وقدم جماعة = وم جماعة ه وآذ كن قاهون = أولئك قدم = أولئك هم . كما تستخدم القاف بدون مد مثل فجزعته = قد سرتبه ه وقو = قد هو . كذلك تستعمل قد في الحجرية كاملة بدون حذف الدال فسمّتهم يقولون قَدَحًا = قد نحن ه قَدَهون = قدم ه ولقدك = وإذا قد أنت = وإذا أنت . كما سمّتهم يقولون في ضياء : قدو طالي أو قد على = قد هو صد = قد صد ه نحى قداك = نحى عندك أو لديك . وسمّتهم يقولون أيضاً في بيت حميد بوادي شراع : قدو مروس = قد هو مرتقع = قد ارتقع ه قدى

كلمة = قد هي كلمة = هي كلمة وتطلق الناف قاطا في العين السفلى وتطلق
جاءا في العين العليا والفاصل بينهما هو جبال سمارة .

لِحَيَاةٍ لِّحَيَاتِنَا = حَتَّى . إِلَى أَنْ — وَمَعَهُمْ يَقُولُونَ فِي ضَمَاءِ لِحَيَاتِنَا .
وَلَا تَصْدَقْ بِشَيْءٍ = وَلَا تَصْدَقْ بِشَيْءٍ = وَلَا تَصْدَقْ .
أُولَئِكَ = هَؤُلَاءِ .

ويقولون أيضاً في قرية التربة آذان = هولاء ، في الخاهاذن في جيس
 ذيلها zela عدة ممالة للياء وكذلك في شمال الحديدة ولهجة الزرائق كما يقولون
 أيضاً دول في صنعاء هاذولا في ناعط هولاء وهاوليه .
 أدوات الإشارة في الحجرة هي كما يلي : آذا = هنا ، أذه = هذه ،
 آذان = هولاء ، أذكك = أذككن ، أذككن = أولئك ، أونا = هنا ،
 أوناك = هناك .

والضائى مى كايلى : هو ه مى هون = هم ولجاء ايضاً ه هين = hen
 من ه اتون = anton = انتم ه اتين = antén = انهن ه اناء نحن ه
 إحنا = نحن .
 اهل = الذين .

وتستعمل أيضاً المفرد فيقولون الى عندك = الذى عندك أو ما عندك .
ويطلقونها في شمال الحديدة ولهجة الزرانيق بفتح الهمزة أى الى .
هرجو = يتحدثون .

وقد ممتها في الحديد وضياء في هذا المن أياً ، وفي القاموس المحيط ج ١ ص ٢١١ ما يلي : هرج في الحدث أفاض فأكثر أو خلط فيه .

يَقْلُوعُو = يَكْذِبُونَ .

وكذلك نستخدم في معنى يتشاجر كما سمعتم يقولون ذلك . وفي القاموس المحيط في مادة ق ل ع ما يلي : كشداد الكذاب والساعي إلى السلطان بالباطل .

لَمَّا كُنَّا زَغَار = لَمَّا كُنَّا صَغَارًا .

وكذلك يقولون زَغْنَيْن وفي صماء زَغِير ، والجمع أَزْغَار وزِغَار .

الْقَبْضَةُ = الْفَوْضَى وَالْاضْطِرَاب .

من الجائز أن هذه الكلمة مشتقة من قبائل أى أيام القبائل حيث لم تكن في البلاد العينية حكومة موحدة ولا سلطان ، بل كانت البلاد خاضعة لحكم القبائل المستقلة باقطاعاتها وذلك في أيام حكم الأتراك قبل أن يستقل جلالة الإمام يحيى حميد الدين بلاد اليمن ويوحدها . ويخضعها لسلطانه ويقضى على نظام القبائل الاقطاعي وعلى حروبهم التي كان يشنها البعض على البعض الآخر في ذلك العهد . لذلك اشتقت التبتلة من القبائل للدلالة على الفوضى والاضطراب اللذان كانا سائدين في أيام ذلك العهد .

مَحَايِكِيْش = مَا أَحَدٌ يَسْتَطِيع .

وَحِدُو وَحَدَدُو = وَحْدَهُ مُتَفَرِّدًا .

يَمِيق = يَدْعُو — وفي القاموس المحيط ج ٣ ص ٢٦٣ ما يلي :

عِيقٌ نَمِيقٌ صَوْتٌ .

لَوَالِدٌ = لِأَوْلَادٍ .

كَرَهُ وَحْدَهُ = مَرَّةً وَاحِدَةً = جَمَاعًا .

شَقَمَهُ = جَاعَهُ .

نَابِلِينَ = مُسَلَّحِينَ .

تَدْرِي لِمَا = تَدْرِي لِمَا هُوَ = أَتَدْرِي لِمَاذَا أَوْ لِمَا هَذَا .

خَيْتًا = رِيًّا .

غَرِمَ مَعَهُ = عَدُو لَهُ .

مُكْتَبُهُ = (مَكْتَبُنْ لَهُ) = كَامِنٌ لَهُ .

يَهْتُ = يَهْدُ جَانِبَهُ = يَفَاجِئُهُ .

قَالُوا لِي فِي قَرْيَةِ التَّرْبَةِ إِنْ مَعْنَى يَهْتُ هُوَ يَجْرِي أَوْ يَدُو . وَلَكِنِّي أَظُنُّ أَنَّ مَسَاهَا

هُوَ يَهْدُ . وَكَثِيرًا مَا مَحْتَمُهُمْ يَقْبَلُونَ الْدَالَ تَاءً فِي كُلِّ بِلَادٍ الْعَرَبِ قَرِيبًا يَقُولُونَ :

يَوْمَ الْبَرِّ = يَوْمَ الْتَيْنِ هِ الْبَيْتَةِ = الْتَيْنَةُ الْبَيْتِ = الْتَيْكُ . . الخ .

يُشَقِّقُهُ = يَضْرِبُهُ .

بَكَرَعَهُ = يَرْسِي بِهِ .

وَلَا = وَإِذَا .

هَاشُوهُ = أَخَذُوهُ . سَلَبُوهُ — وَفِي الْقَامُوسِ الْمَحِيطِ ج ٢ ص ٢٩٢ مَا بَلَى :

الْمَهَادِشُ مَا نُحْسِبُ وَسَرِقُ .

نَوَارُهُ لَأَصَى — مَرَاجُهُ مَضَى .

وَمَحْتَمُهُمْ فِي الْحَجَرَةِ يَقُولُونَ : لَصَى يَلْصَقُ = أَسْرَجَ السَّرَاجُ . وَفِي الْقَامُوسِ

الْمَحِيطِ ج ٢ ص ٣١٥ مَا بَلَى : الْوَصْلُ مِنَ الْخَلِّ بَابٌ وَنَحْوُهُ .

شتمحو بقلسه = كسروا زحاج سراجة .

وأمد دخلت = وأما الآن . وأما في هذا الحين .

من الجاز أن أصل هذا التركيب هو : وأما مدة ذا الحين ثم أدغمت أما في ميم
مدة وحذفت التاء النهائية لمشايتها للذال فصارت أمد — وقد سمعت دخلت =
الآن في الجهرية والحا والحديدة وضياء وناعط .
سِر = أرسل .

وفي القاموس المحيط ج ٢ ص ٤٨ مايلي : وسفره تسفيراً أرسله إلى السفر..
والتار ألها — وقد سمعته يقولون في تمز وفي بعض بلاد اليمن وقت سبرت نار
وقهوة = وقت ألهمت ناراً وعملت قهوة .

باذا = بهذا .

قلت هاء هذا إلى ألف ممدودة مثل آذاك الموجودة في هذا النص
ومشاها هناك .

الله يخلوه^{وسه} = الله يقيه .

ما عابوس = ما عاد به . لم يبق به .

وتستخدم عاد في جنوب بلاد العرب للدلالة على الحال والاستقبال مثل :
وعاد هون مقلبوش علينا = وهم لم يختلفوا منا . وسمعته يقولون في حضرموت :
عادى = أنا باقي ه وعاد هم = هم باقون . كما تستعمل عاد أيضاً في قرية التربة
في معنى قد مثل وعادنا بدينا = وقد بدأنا وكذلك في حضرموت كما سمعت مثل
عاد خرجنا = قد خرجنا .

وتحذف دال عاد كما في هذا. الثس وكما في غنير = سنير . كما تستعمل
للاستفهام مثل عرحت = هل رحت .

مِنَا ذَاكَ = من أذاك وأصلها من آذاك = من هناك . وقد صحتهم
في بعض بلاد اليمن يقولون مناذاً = من هذا .
انطلط = تسليح .

صميل = عصا .

الجرده = السيف .

وجزع تبرع = وأمس أو إذهب تأمن .

عاجيز مش يترضك = ما أحد يستطيع أن يترضك .

حكم الثرية يطرم طرم = عم حكم الثرية عموماً .

وفي القاموس المحيط ج ٤ ص ١٤١ ما يلي : طَرمَ الماءُ خُبثٌ وعَرَمَضَ
والشيء طَبَقَ .

الرعوى = المزراع .

لما يشا = (لحينا يفاء) = إذا أراد .

يجابو أمد = يجابوه سريعاً أو في الجبن .

ما بهش التلخمه والتزرجام = ما بهم الكبر والاستهزاء .

وفي القاموس المحيط في مادة ل خ م ما يلي : كهمزة الثقيل الجيس . والله أعلم .

النص الثاني

عَرَحْتُ تَنْدِي الْأَنْوَارِ مِنْ عِنْدِ الْفِرَاقِ لَجَلِ تَسْرِحٍ تَدْمِلُ وَتَحْرُجُ الْحَوْلُ ،
وَلَهْوَنُ شَحَاوِجٍ دَمَلْ خِيَرَاتِ شَطْلَعِ أَنَا وَامْتُ لَعْنِدِ ابٍ زَائِدِ خَيَا شَيْخِي
مَتَا كَرَهُ ، وَقَدَحْنَا شَرْجِعَ بِمَقْضَاتِ غَرَضِ .

وَإِذَا كُنَّ الْقَبَائِلُ شُنْحَاكُمِنْ بِكَلِّ خُبَارِهِ وَهَادِ هُونٍ مَقْتَلِبُوشٍ عَلَيْنَا . وَالَّذِي بِهِ
آذَهُ خَلَّى الشَّاقِ وَإِذَا الَّذِي جَنَّبَكَ بِمَحْلَسِنِهِ حَتَّى يَخَارِبَ بِمَعْبَشِ طَافَةِ لَسْرِحِ
وَالرُّوحِ ، وَمَادَحْنَا بِدِينَا نَسْكَ الشُّغْلَةِ مَوْشِ كُلِّ سَاعَةٍ مِهْرِهِ . وَالْكَبِيدِ عَلَى الزَّمَانِ
وَلِكَيْمِهِ خَلَهْنَ أَوَّلَ يَنْزَوِ الْجَلِّ وَيَلْقَطُو سَيْرَ لَهْلَاهُمْ مِنَ الزَّرِيعِ إِلَى مَادِ هُونِ
زُغْتَيْنِ . وَالْحَذَرِ تَحْلَى الَّذِي مَوْطِ يَخْرِي بِشَوْ كَشَيْتُو عِنْدَنَا نَاسٍ مَنَشِ حَقِّ الْحَرْبَةِ ،
وَلَيْتَ اسْتَنْسَمَ حَاجَهُ خَلَى الْمَفْتَاحِ بِالْأَرْوَاحِ وَأَنَا وَاللَّهُ يَا أَبَا عَلِيكَ بِالَّذِي تَشُهُ .

هِيَ أَكَّ لَمْ يُؤْذَنْ بِتَوَحَّرِ عَلَيْنَا قَدْ هُونٍ يَنْزَوِ بِكَلِّ وَاحِدٍ مَا سَلَسَ عَلَيْنِ
وَاحِدٍ ، وَلَقَتْلَهُونَ لِمَوْعَى ذِهِ قَالُوا أَكَّ مَنَحَاشٍ مَرْبُوطِينَ بِبُوطُنِكَ ، اللَّهُ يَحْلَى
الْعَاقِلِ صَمِيهِ مَمْدُودِ سَحِ الْبَلَايَا فَسَجَرَ كَمَنْ مَاصِرِ نَبِيهِ . مَا مَادَ إِلَّا بِأَقْيَتِكَ بَابِنِ الْكَيْمَةِ
وَلَقَدْ كُنَّا بَانِي عَلَى اخْرَاجِ الْخَبْرَانَا شَرَفِي لَكَ لَمَضَرِ بِتَكْشِ بِحَقِّ رَجُلِكَ لَوْ مَا تَلَحَّصِ .
مَنْ قَبَايَ تَحْسَبِي مَكْلَفِ ، وَالْفُتْرَةِ مَشْتَعْمَكْشِ ، فَجَزَعَتْهُ عَلَى الْأَوَّلِ وَالْآمَانَا ،
وَاللَّهُ مَامَمَكِ الْإِمْرَانِي وَسِيدِي حَسَنِ ، وَالْأَخْرَجْتَنِي فَارَسَا لِفَارَسِ وَالْعُقُورِ
دُجَاهَنَا . وَشَرِي ابِ سُلْطَانِ مُوشَمَلَكِ ، نَحْنِيكَ عَلَى الْإِخْدَامِ وَخَرَجَهُونَ

دَمَّهونٌ بِشَقَاتِهِمْ ، وَأَنَا وَأَنَا إِلَّا شَرَّيْكَ كَيْفَ الرَّجَالِ ، وَحَسَّكَ تَكْرَعُ
بِالشَّرِّ لِلشَّاجِيَةِ وَتَرْجِعُ لَوْرِي شَرَّجَ اعْرُطْكَ مَلْطُكَ وَشَنَاتُكَ .

عَرَحْتُ = عَادَ رَحْتُ = هَلْ رَحْتُ .

تَقْدَى = تَحْضُرُ .

أَجَلَ = لِأَجَلٍ .

تَدْبِلُ = تَسْمَدُ .

وَفِي الْحَجَرِيَّةِ دَمَلٌ وَدَمَالٌ وَزَبِلٌ وَأَزْبَالٌ = مِمَادٌ . وَفِي الْقَامُوسِ الْحَيْطُ
فِي مَادَّةِ دَمَلٍ مَائِلٌ . الدَّمَالُ كَسَحَابٍ مَاوِطْتُهُ الدَّوَابُّ مِنَ الْبَحْرِ وَالزَّرَابِ . . .
وَدَمَلُ الْأَرْضِ دَمَلًا أَصْلَحَهَا أَوْ سَرَقَهَا فَتَدَمَلَتْ صَلَاحَتُهَا بِهِ .

وَتَحَرُّ الْحَوْلُ = وَتَصْلَحُ الْحَجَرِيَّةُ

فِي الْحَجَرِيَّةِ يَحْرُ = يَزِيلُ الزَّرَابَ مِنْ عَلَى وَجْهِ الْأَرْضِ وَيَضَعُ مَكَانَهُ الزَّبِيلَ
أَوِ الدَّمَالَ وَالْمَصْدَرُ حَرُورٌ ، وَالْمَحَرُّ هُوَ اللَّوْحُ الَّذِي يُؤْخَذُ بِهِ الرَّمْلُ وَالزَّرَابُ
الْمَوْجُودُ عَلَى سَطْحِ أَحْوَاضِ الزَّرَاعَةِ — وَالْحَوْلُ هُوَ حَوْضُ الزَّرَاعَةِ .

وَلَهَوْنَ = إِذَا هُمْ = إِذَا كَانُوا .

شَحَنَاجُو = سَيَحْتَاجُونَ .

دَمَلُ خَيْرَاتٍ = دَمَالٌ كَثِيرٌ .

شَطْلَعُ أَنَا وَتَنْتُ = سَأَطْلَعُ أَنَا وَتَنْتُ .

إِبْ زَائِدٌ — يَقُولُونَ فِي الْحَجَرِيَّةِ إِنْ إِبْ زَائِدٌ هُوَ إِبْنُ زَائِدٍ وَلَكِنْ إِبْ زَائِدٌ
وَرَدَتْ مِنْ قَبْلِ كَلِمَةِ عِلْمٍ فِي الْقَفُوضِ السَّيَّأَةِ .

خَيْتًا شَيْتِي = عِى أَنْ يَجْعَلَ .

مِتَّا كَرَه = مِنْ أَمَا جَاعَةٌ . مِنْ أَمَا مَعَا .

وَقَدْخْنَا شَرْجِع = وَقَدْ نَحْنُ سَرْجِع = وَسَرْجِع .

يُمَقِضَاتُ غَرَض = بِقَضَاءِ الْحَاجَةِ — بِأَمَامِ غَرَضِنَا .

وَأَذَكْنِي بِفَتْحِ الدَّالِ وَسُكُونِ الْكَافِ = وَأُولَئِكَ .

شُخْرَا كِهُون = سِنْخِرْم .

بِكَلْ خَبَارَه بِضَم خَاءِ خَبَارِهِ وَتَضْمِينِ الْبَاءِ الْمَقْتُوْحَةِ وَفَتْحِ الرَّاءِ = بِكَلْ

خَبَرٍ = بِكَلْ شَيْءٍ .

وَعَادَ هُون مَقْتَلَبُوشَ عَلَيْنَا = فَهَمْ لَمْ يَخْتَلَفُوا مِنَّا — لَمْ يَتَيَرَوْا عَلَيْنَا .

الدَّيْمَةُ = مَكَانُ كَوْخِ الزَّارِعِ .

آذَه = هَذِهِ .

الشَّاقِي = الْأَجِيرُ . الْعَامِلُ .

وَأَذَا الَّذِي جَنْبِكَ = وَهَذَا الَّذِي بِجَوَارِكَ .

يَحْلُسْنَهُ = يَنْطَقُهُ .

حَتَّى بِخَارِبٍ = وَلَوْ مِنْ رَوْثِ الْبَهَائِمِ أَوْ مِنَ الْبَرِّ — الْمَفْرَدِ خَرُوبٍ وَخَرِبَةٍ .

مَمْبِشْ = مَاعَادَ بِنَا = مَاضِدْنَا .

وَعَادِحْنَا بِدِينَا نُسَكَةَ الشُّغْلَةِ = وَنَحْنُ بِدَأْنَا تَرَكْ (نَسَامُ) الشُّغْلَةَ .

موش كل ساعة مهرة = ليس كل ساعة عمل .

الكيد = تكبير كتل التراب ، وتسمى كتل التراب قرادف ، والمغرد
فردف . والكمد الآلة التي تكسرها كتل التراب .
خلهون أول = دعهما أولا .

يفرّزوا الجمل = يطمان الجمل . وفي القاموس المحيط في مادة جرز ما يلي :
جرز أكل أكلأ ، والجرز الأكل أو السريح الأكل .

ويلقطو سائر لبيهم = ويجمان حشيشاً يابساً للبهائم ، والسئير والسؤر
والسؤر الحشيش اليابس .

الزريع إلى عاد هون زعتين = المزروعات التي عادهم صغار = المزروعات
الصغيرة .

الذي موط يخريشو = الذي أسفل يخريشه = من ينزل يخريشه .

كَمْشِيَتُو عَدْنَا نَاسْ مِنْشِ حَقِ الْخَرِبْشَة = لَأنَّ سَيَّاتُونْ عَدْنَا نَاسْ غَيْرِ حَقِ
الْخَرِبْشَة = لَأنَّ سَيَّاتِي لَدِينَا أَنَاسْ لَيْسُوا مِنْ ذَوِي الْخَرِبْشَة أَوْ لَا يَجْهِنُونَ الْخَرِبْشَة .

وَلَيْتِ اسْتَنْسَمُ حَاجَة = وَإِذَا أَتَتْ اسْتَقْبَيْتِ حَاجَة = وَإِذَا تَرَكْتَ شَيْئاً .

الدروان = طاقة فوق الباب توضع فيها الأشياء ، وفي القاموس المحيط

ج ٤ ص ٢١٨ الدرابنة البوابون الواحد دربان فارسي مرب .

وَأَنَا وَاهَّ يَابَا عَلَيْكَ بِالَّذِي تَشَه = وَأَنَا وَاهَّ يَا ابْنِي عَلَيْكَ بِالَّذِي تَفْهَاء
أَي أَحَقُّ لَكَ يَا ابْنِي مَا تَرِيدُهُ .

لَمَوْزَن يَتَوَحَّرَو عَلِنَا = لماذا يتحسبون علينا ، في الفاموس المحيط
ج ٢ ص ١٥٢ — وصدره على بحر ويبحر فهو وجر استضر الوحر
وهو الحقد والتبذ والتش . وأظن أنه من المستحسن أن تفسر نصنا كما يلي :
لماذا يغشونا .

أَكَّه = هكنا .

قد هون = قدم = أنهم .

يغرششو = يوقصون . يُمون . يغشون .

ماسلش عليهن واحد = ماسلم عليهم أحد . لا يحميم أحد .

وَلَقَلَّشْلَهونَ لَمَوْ علاذِه = وإذا قلت لم لما على هذه = وإن قلت لم
لما هذا .

مَنحاش مَوطِين مِوطُنتك = مانحن تحت قيادتك .

العاقل = رئيس البلدة . وقد جاءت في النقوش السبئية .

صيله ممدودة مع البلاه = عصاه ممدودة حتى البلاه = عصاه ممدودة

تصل إلى كل شيء = قوده تمتد امتدادا كبيرا .

كَن ماصر ينيه = كل من يصير نابه = كل جبار .

يَابَن السِكْهَمَه = يابن للمرأة — وهي قال للتخدير ، في الفاموس المحيط ج ٤

ص ١٧١ — ورجل كهام كسحاب كيل عى بطيء مسن لاغناء عنده ككهم .

وَلَقَدْكَ بَانِي عَلَى اخْرَاجِ الْخَبْرِ = وَإِذَا كُنْتَ قَادِرًا عَلَى اخْرَاجِ الْخَبْرِ أَوْ مَصْرًا
عَلَى إِذَاعَةِ الْخَبْرِ . وَفِي الْقَامُوسِ الْحَيْطُج ٤ ص ٢٩٩ — وَآتَى بَوَانِيهِ أَقَامَ وَبَتَ .

لَمْضَرَبَتَكشْ بِحَقِّي رَجْلَكَ = إِذَا لَمْ أَضْرِبْكَ بِمِدَاسِ رَجْلِكَ .

لَوْ مَا تَنَلَّحْصَ = أَلَى أَنْ تَلْهَصَ الْأَرْضَ مِنْ كَثْرَةِ الْأَلَمِ = حَتَّى تَذَلَّ .

مُسْ قِعَايَ = لَسْتُ بِقَوَالٍ — وَفِي الْحَجَرَةِ قَعٌ = فَتَحَ فِيهِ .

نَحْبِنِي مَكْلَفَ = أَوْ نَحْبِنِي امْرَأَةً .

وَالْقَشْرَةُ بِمَنْ تَنْفَعُنْكَشْ = وَالْقَشْرُ أَوْ الْمَذْيَانُ لَا يَنْفَعُكَ أَوْ لَا يَجِدُكَ شَيْئًا .

فَجَرَعْتُهُ عَلَى الْأَوَّلِ — بَضْمُ الْمَهْزَةِ وَفَتْحُ الْوَاوِ = أَمَضَيْتُهُ عَلَى الْأَوَّلِينَ .
قَدْ سَرَتْ بِهِ عَلَى الْأَوَّلِينَ . قَدْ جُوزَتْهُ عَلَى عَقُولِ الْأَوَّلِينَ .

وَلَامَاتَا — بَضْمُ الْوَاوِ = وَلَكِنْ مَا أَنَا الَّذِي يَصْدُقُ هَذَا الْقَشْرُ أَوْ الَّذِي
يَجُوزُهُ عَقْلِي .

وَالْقَةِ مَامَكِ إِلَّا مَرَاتِقُ وَسِيدِي حَسَنٌ = وَالْقَةِ مَامَكِ إِلَّا سَوَاعِدُ وَفَقْرٌ —
وَيُقَالُ هَذَا كُنَايَةً عَنِ الْفَقْرِ .

وَالْعُقُورُ = وَالسَّاحَةُ . وَفِي الْقَامُوسِ الْحَيْطُ فِي مَادَّةِ ع ق ر مَا يَلِي :
وَالْعُقْرُ . . . وَحِجَّةُ الْقَوْمِ وَمَوْخِرُ الْحَوْضِ . . . وَوَسْطُ الدَّارِ وَأَصْلُهَا وَيَفْتَحُ .

دُجَاهُنَا = تَجَاهُنَا — وَكَثِيرٌ مَا قَلَبَ التَّاءُ دَالًا فِي بِلَادِ الْعَيْنِ .

وَسَرِي إِبْ سُلْطَانٍ = وَسَأَرَى أَبَ سُلْطَانٍ أَوْ ابْنَ سُلْطَانٍ .

مَوْشَعْلَكَ = ماذا سأعمل لك.

مَحْيَنَكَ عَلَى الْإِخْدَامِ = أريد المشجاعة على الخدم.

وَأَخْرَجَهُمْ =

دَمَهُمْ بِأَشْقَاتِهِمْ = دمهم بأفواههم.

وَأَنَا أَوْشَا الْإِثْرَمِيَّكَ = وَأَنَا أَشَاءُ الْإِسَارِيَّكَ = أَمَا أَنَا فَأُرِيدُ
أَنْ أُرِيكَ .

كَيْفَ الرِّجَالُ = كيف تكون الرجال .

وَحِسَّكَ = اقبه .

تَشْكُرُ = ترمى .

التَّحْرِمُ = للتجمل .

الشَّاجِبِ = الحد ، نهاية قطعة الأرض .

أَعْرَطْتُكَ = أعريك .

شَتَاتُكَ = ثيابك ، والقرد شتات .

الرسوم الشخصية في التصوير الإسلامي

جمال محمد حمز

عنى المسلمون بأمر عتطوطاتهم غاية فائقة ، وكانوا يحرصون على أن تكون آبة قية رائة ، ومن ثم وجد فن خاص بها هو « فن الكتاب » الذى يحتوى على عدة فنون أحدها فن التصوير . وقد امتاز التصوير الإسلامى بأنه يوضح نصوص المخطوطات علمية أو تاريخية أو أدبية منظومة أو مشورة .

ولقد طفت كثرة إنتاج المصورين فى هذا الضرب من النشاط الفنى على فرع آخر من ميادين التصوير ، لم ينل إلى الآن ما يستحقه من العناية والدرس ، ذلك هو رسم الصور الشخصية . وتقصد بالصور الشخصية تلك الرسوم التى يقوم الفنان بعملها نقلًا عن أنموذج حى آمنه ، ويكون صادق التعبير عن صفات أنموذجه الحلقية والحلقية .

أقدم الرسوم الإسلامية الشخصية التى وصلت إلنا ترجع إلى القرن ١٤ م إلا أن الكتب الأدبية والتاريخية تفيض بذكر أمثلة كثيرة لرسوم شخصية .

ولعل أقدم هذه الأمثلة تلك التى تقول بوجود صورة للنبي محمد (صلى الله عليه وسلم) التى رأى سائح قرشى ، يدعى ابن وهب من ولد جابر بن الأسود ، عند امبراطور الصين ضمن مجموعة صور تشمل الأنبياء والرسل منهم نوح فى السفينة بن مة ، وموسى وبنو اسرائيل ، وعيسى بن مريم على حماره والحواريون معه . وفوق كل صورة كتابة طويلة تد زب فيها ذكر أسمائهم ومواضع بلدانهم ومقادير أعمارهم وأسباب نبوءاتهم وسيرهم ويقول « ثم رأيت صورة نينا محمد (صلى الله عليه وسلم) على جبل وأصحابه محدقون به فى أرجلهم نعال عرية من جلود الإبل

وفي أوساطهم الجبال قد علقوا بها المساويك^(١) » ويقال إن راسمها مصور صيني كان ضمن بثة موفدة إلى النبي^(٢) . ومن الرسوم التي عملها الصينيون لشخصيات مسلمة صورة ابن بطوطة ورقاقه^(٣) .

وإذا كانت هذه الرسوم من عمل قناتين غير مسلمين إلا أننا نجد إشارات أخرى إلى وجود رسوم من صناعة قناتين مسلمين ، وهذه الصور لا تخص قطراً بالذات بل تشمل جميع الأقطار في مختلف المصور .

وأول هذه الإشارات تلك التي تذكر أن صورة علي بن أبي طالب كانت منقوشة على السيوف^(٤) ثم نجد إشارة أخرى إلى رسم يزيد بن الوليد ، فيقول المسعودي في كتابه مروج الذهب « وحكى عن ابن السبائي محمد بن سهل . قال : كنت أكتب لعتاب بن عتاب على ديوان جيش الفاكزية في خلافة المتعصر ، فدخلت إلى بعض الأروقة ، فإذا هو مفروش بباط سوسنجر ومسد ومصل ووسائد بالحرمة والزرقة ، وحول البساط دارات فيها أشخاص أناس وكتابة بالفارسية ، وكنت أحسن القراءة بالفارسية ، وإذا عن يمين المصل صورة ملك وعلى رأسه تاج كأنه ينطق ، فقرأت الكتابة فإذا هي صورة شيرويه القاتل لأبيه إرويز الملك ، ملك ستة أشهر ، ثم رأيت صور ملوك شتى ، ثم انتهى إلى النظر إلى صورة عن يسار المصل عليها مكتوب صورة يزيد بن الوليد بن عبد الملك قتل ابن عمه الوليد بن يزيد ابن عبد الملك ، ملك ستة أشهر^(٥) » .

كما يذكر المقرئ أن عبد الرحمن الناصر نقش صورة الزهراء على باب المدينة التي شيدها وسماها باسمها فيقول : « ثم قال وأخبرني بعض مشايخ قرطبة عن سبب

(١) المسعودي « مروج الذهب » ج ١ ص ٨٧ — ٨٨ (طبعة مصر)

(٢) الدكتور زكي محمد حسن . الصين وفنون الإسلام ص ١٢ و ٣٩

(٣) المصدر السابق ص ٣٠

(٤) تيمور بلنا والدكتور زكي محمد حسن . التصوير عند العرب ص ٣٠

(٥) المسعودي « مروج الذهب » ج ٢ ص ٣٩٨ — ٣٩٩ (مصر) .

بناء مدينة الزهراء، أن التاصرعات سرية له، وترك ما لا كثيراً، فأمر أن يترك ذلك للبال أسرى المسلمين، وطلب في بلاد الأفرنج أسير فلم يوجد، فشكر الله على ذلك، فقالت له جاريته الزهراء، وكان يجيها جأ شديداً: اشتيت لو بنيت لي به مدينة تسميها باسمي وتكون خاصة لي، فبناها تحت جبل العروس من قبله الجبل وشمال قرطبة وبينها وبين قرطبة اليوم ثلاثة أميال أو نحو ذلك وأتقن بناءها وأحكم الصنعة فيها، وجعلها منزهاً ومسكناً للزهراء وحاشية أبواب دولته، ونقش صورتها على الباب^(١١).

ونحن نعرف أنه كان لسيف الدولة فسطاط مزين يمثله وقصر الروم أسيراً بين يديه وحوله كثيرون من الأسراء والروم الذين هزمهم، وحول هذا الرسم صورة أخرى للذائق وحيوانات وطيور^(١٢).

ويروى أن السلطان محمود الفزنوي عندما رفق ابن سينا. العمل في بلاطه وقر إلى إقليم جرجان أمر مصوراً يدعى محمود أبو نصر بن عراق أن يرسم صورة ابن سينا على ورقة، ثم طلب من مصورين آخرين أن يرسموا أربعين نسخة منها وأرسل الصور إلى حكام الأقاليم المجاورة راجياً أن يرسلوا له صاحبها^(١٣).

ويذكر الراوندي أن السلطان السلجوقي طغرل بن أرسلان الذي كتب له زين الدين الخطاط المشهور مجموعة من الشعر أمر مصوراً يسمى جمال نقاش اصفهاني بأن يرسم في المخطوط صور الشعراء الذين وردت بعض أشعارهم فيه^(١٤).

وصف المقرئ بعض السطور الحرة الفاطمية فيقول « ووجد من السطور الحرة المنسوجة بالذهب على اختلاف ألوانها وأطوالها عدة مئين تقارب الألف

(١١) القرى . فتح الطب في مرة أنصن الرطب ج ١ ص ٣٤٤ (طبعة لندن).

(١٢) الدكتور زكي محمد حسن . كنوز الفاطميين ص ٩٣

(١٣) Arnold : Painting in Islam p. 127.

(١٤) Arnold : op. cit., p. 128 Kubel : La Miniature en Orient p. 19.

فيها صور الدول وملوكها والمشاهير فيها ، مكتوب على صورة كل واحد اسمه ومدة أيامه وشرح حاله ^(١١) .

ويتكلم للمقريزي أيضاً عن أحد المناظر الفاطمية فيقول : « وكانت لهم منظرة تشرف على بركة الحبش ، قال الشريف أبو عبد الله محمد الجواني في كتاب النقط على الخطط ، أن الخليفة الأمر بأحكام الله بنى على المنظرة التي يقال لها بركة الحرك الحركه منظرة من خشب مدهون فيها طاقات تشرف على خضرة بركة الحبش وصور فيها الشعراء كل شاعر ويده ، واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر في المدح وذكر الحركه ، وكتب ذلك عند رأس كل شاعر ، وبجانب صورة كل منهم رف لطيف مذهب ، فلما دخل الأمر وقرأ الأشعار أمر أن يحيط على كل رف صرة محتومة فيها خمسون ديناراً ، وأن يدخل كل شاعر وبأخذ صرته يده ففعلوا ذلك وأخذوا صرورهم وكانوا عدة شعراء ^(١٢) .

كما يذكر المقريزي أيضاً أن الأشرف بن خليل بن قلاوون أمر برسم صور أمراء الدولة وخواصها عندما عمر الرفوف بقلمة الحيل فيقول « عمره الملك الأشرف خليل بن قلاوون وجهه طالياً يشرف على الحيزة كلها ويضف وصور فيه أمراء الدولة وخواصها وعقد عليه قبة على عمد وزخرفها ^(١٣) ... » .

فهل كانت هذه الرسوم صوراً شخصية حقاً ؟ الحقيقة أنها لم تكن كذلك إذ أن بعض النصوص لا يمكن أن يفهم منها أن رسومها كانت دراسات لأشخاص بالذات وعن الطيبة كصور ملوك الأرض على الستور الحريرية الفاطمية وديوان الشعر الذي كتب لطول لاستحالة مثل هذا الأمر لما فيه من مشقة الانتقال من قطر إلى آخر ومن دولة إلى أخرى ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى احتمال وجود رسوم لأشخاص توفوا من زمن قبل عهد الفنان ، كما هو الحال

(١١) المقريزي . الخطط ج ١ ص ١١٦ — ١١٧ (طبعة بولاي) .

(١٢) المقريزي . الخطط ج ١ ص ١٨٦ — ١٨٧ (طبعة بولاي) .

(١٣) المقريزي . الخطط ج ٢ ص ٢١٢ و ٢١٣ .

في ديوان الشعر (الذي عمل لطفعل) إذ نجد به أشعاراً لشعراء توفوا قبل عهد الفنان^(١). وزيادة على ذلك فإن الرسم عن الطبيعة يقتضى جلوس الأشخاص أمام المصورين لساعات طويلة ، ولجلسات متكررة ، حتى يستطيعوا دراسة تفاصيلهم ، ويتقنوا رسم الملامح ، ويوقعوا في إكساب صورهم شيئاً من شخصية الأشخاص ، وهذا من الأمور المشكوك فيها وخاصة في مثل هذه الصور المبكرة حيث لا يزال أثر التعاليم الإسلامية عن التصوير قوياً في قوس المسلمين .

وإذا كان الأمر كذلك فبماذا نحل إذن قول هؤلاء الكتاب ؟ الواقع أن تلك الاشارات لا يمكن أن يفهم منها إلا أن هذه الرسوم كانت رسوماً رمزية لتلك الشخصيات ففهم هؤلاء المؤرخون — من كتابة الأسماء فوق الصور مثلاً — أنها تمثل هذه الشخصيات .

ومن هذا القبيل تلك الصور التي وصلت إلينا ضمن التفويض الحائطية بقصر عرة الكائن بإحدى الشام شمال شرق البحر الميت وهي صورة أعداء الاسلام أو ملوك الأرض في قول آخر . وهي صورة رمزية الفرض منها تمجيد انتصار المسلمين وإظهار مدى اتساع أملاكهم ، فليجأ المصور الى رسم الملوك الذين فتحت بلادهم أو اقتطعت بعض أجزائها وعدد هؤلاء ستة أشخاص هم قيصر بزنطة وكسرى فارس وامبراطور الصين ورودريك ملك أسبانيا والنجاشي وأحد أمراء الأتراك أو الهند . ولقد كتب فوق كل واحد اسمهم . وإذا أننا نتنظر في هذا الرسم وخاصة الأوجه لما وجدنا اختلافاً ملحوظاً بينها ولا نسخة خاصة لنكل شخص بحيث إذا مارأيناها في موضع آخر استطنا معرفة صاحبها وكل ما هنالك من فروق إنما هو في أغطية الرأس والملابس^(٢) .

(١) كذلك قصة السلطان النزوى أن صورة ابن سينا لا تمثل إلا بدنه .

(٢) Mucil : Quzejer Amra vol. II Pj 20.

ومثل نقش قصر عمرة رسوم الأشخاص في النقوش الحائطية التي عثر عليها بقصر الجوسق الحاقاني بسامراء، فوجد فوق بعضها لفظ ممش أو مفلح ومع ذلك خلا اختلاف بين الشخصيتين ^(١١).

وينطبق مثل هذا القول على الصور التي وصلت إلينا من عهد المدرسة السلجوقية التي ينسب إليها أقدم ما وصل إلينا من المخطوطات المصورة . حقا أمانجد بعض الاختلافات البسيطة بين سحن الأشخاص بل أمانجد أحيانا نسخة واحدة تكرر لشخص بالذات ، ومن السهل التعرف عليه وسط الجوع التي تحيط به ^(١٢) . ولكننا مع ذلك لا نستطيع القول بأن هذه الصورة دراسة عن الطبيعة لصاحبها .

فإذا كان الأمر كذلك في القرن ١٣م ، بل وفي القرن ١٤م ^(١٣) ونحن في عصر قد مضى عليه منذ ظهور الاسلام زهاء ستة أو سبعة قرون ، وبعد أن رسخت التألم الفنية في قوس المسلمين ، وأصبح لم طراز تصويري خاص ، فما بالنا بالقرون السابقة . أليس من الأولى ألا تكون هذه رسوما شخصية كما تذكر الروايات ؟ واعتقد كما سبق القول أنها لم تكن سوى رسوم ترمز إلى هؤلاء الملوك أو الأمراء أو الأشخاص بأية وسيلة ، ككتابة الاسم أو رسم ميزة أو إشارة ، كنوع الرداء أو غطاء الرأس ، ليفهم منها أنه هو الشخص المقصود مثل رسم قصر عمرة . وأظن أن هذا النقش لو قدر له ألا نثر عليه وأن يصلنا وصف أحد المؤرخين له لكانا أمام حالة أخرى من تلك الحالات التي ذكرها المؤرخون .

ولقد وصلت إلينا بعض رسوم عليها أسماء الأشخاص ، علاوة على رسوم قصر عمرة وسامراء ، منها رسم لبرام كور ، وهو يصيد حمار الوحش وخلفه حبيته فتة .

(١١) تيمور ياتس والدكتور زكي محمد حسن . التصوير عند العرب لوحة ٦

(١٢) مثل مقامات الحريري من عمل الواسطي وهي المعروفة باسم شيفر والمفقودة بالكتابة

الأهلية ياريس . Martin : The Miniature Paintings and Painters of Persia, India and Turkey Vol. II Pls 9-12.

(١٣) مخطوطات مقامات الحريري بيتا المؤرخ ٥٧٣هـ — ١٢٣٤م . Arnold & Grohmann :

The Islamic Rock Pls 43-47.

على طبق من الخزف^(١) وأخرى لمركبة حرية، وقد كتب فوق الحارطين اسم كل واحد منهم على سلطانية من الخزف أيضا^(٢). وعلاوة على ذلك فإن كثيرا من رسوم المدرسة السلجوقية قد كتبت فوق أشخاصها أو حيواناتها الأسماء كما في مخطوطات كليله ودمنه مثلا^(٣) وكما في صورة تمثل حكامه الاغريق^(٤) وأخرى في مخطوط كتب على أحد م خليل سلطان عليه رحمة الله (٨١٤ هـ — ١٤١١ م)^(٥)

وإذا كان قد وصل إلينا بعض صور شخصية من القرن ١٤ م كرسوم جنكيزخان وخلفائه في مخطوط تاريخ رشيد الدين بالمشكاة الأهلوية والمثبوتة عن أصول قديمة^(٦) ورسوم لثيمور وأنجاله من عمل خليل مرزا^(٧) وقد كتب فوق كل شخص اسمه وأخرى لجلال الدين رومي وسمدي الشاعر وأوغتاي ومانجوخان وهولاكو^(٨) إلا أن الصور التي عملت في القرن الخامس عشر وما بعده أكثر شخصية وتدعونا إلى أن نطعن إليها ونثق بها عن تلك المرسومة في القرون الرابع عشر^(٩). كما أصبحت هذه الرسوم أمم مظهر من مظاهر النشاط الفني في القرنين السادس عشر والسابع عشر، ولو أن كثيرا منها يمثل رسوم أفراد إلا أنه يلب عليها فقدان الشخصية.

ونلاحظ إذن أن الصور الشخصية لم تظهر إلا بعد أن أصل المسلمون بالغول وهذا يوضح لنا أن عدم الاقبال على هذا الضرب من التصوير لم يكن لسبب في مقدرة الفنان المسلم، إذ رأينا أنه استطاع أن يكسب بعض أشخاصه سخا معينة، وأنه استطاع

Riefstahl: Watson Collection of Mohammedan Potteries fig. 7. (١)

A Survey of Persian Art. vol. v Pl 6 5. (٢)

Bechtahl: Hellenistic Miniatures in Early Islamic Manuscripts: Ars Islamica (٣) vol. VII part 2.

Martin: op. cit., Pl 14. (٤)

Farre & Martin: Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer (٥) Kunst in München 1910 Pl 15.

Arnold: Painting in Islam P 128. (٦)

Arnold: op. cit., P 128-9. (٧)

Brown: Indian Painting under the Mughals P 145. (٨)

المصدر السابق ص ١٤٥ (٩)

أن يصل برسومه في بعض الحالات الى مرتبة الصور الشخصية ، كما فعل يحيى
الواسطي مصور مقامات الحريري « شيفر » .

وأول هذه العوامل وأهمها هو التوجيه، فالمعروف أن المسلمين تعلموا التصوير
كما تعلموا غيره من الفنون على أيدي أصحاب الحضارات السابقة. ولقد كان البيزنطيون
المعلم الأول في ميدان التصوير وفي رسوم الأشخاص بوجه خاص . وإني أرى
أن ما ينسب إلى المسلمين من ضف في هذا الميدان إنما يرجع الى هؤلاء المسلمين
لأننا إذا ما تصفنا مخطوطاتهم وشاهدنا ما فيها من رسوم أشخاص لوجدناها
لا تختلف عن الرسوم الاسلامية، فهي توضيحية لما في هذه المخطوطات من دين
أو قصص أو علوم ولما وجدنا تميزاً واضحاً بين سحن الأشخاص ولرأينا
أن المصورين البيزنطيين كانوا منصرفين عن تقليد الطبيعة بميدان عن التقاليد
الافريقية متبعين أسلوباً زخرفياً .

ولعل هذا الأسلوب وهو توضيح المخطوطات بالصور كان له أثره على المصورين
المسلمين فاتبعوه ووزنوا المخطوطات العربية بالصور والرسوم وانصرفوا عن رسم
الصور الشخصية .

وستطيع أن تتبين الضف في رسوم الأشخاص من حيث عدم التميز بين
سحنهم تميزاً يفهم منه أنهم درسوا أمحاجها دراسة طبيعية من مشاهدات لرسم
المخطوطات ولرسوم القيساء كذلك التي تمثل الإمبراطور جستنيان وحاشيته
الموجودة في كنيسة سان فيتالي روما ، والرسم الذي يمثل تيودورا الإمبراطورة
ووصيفتها، إذ لا نجد فرقا بيناً بين سحن الأشخاص . وإذا كنا نجد رسوم بعض
أشخاص لهم ملامح خاصة كرسوم القساوسة والقديسين ، إلا أنها لا تدل على أنها
دراسة عن الطبيعة ولا تصل إلى مرتبة الرسوم الشخصية المحضة .

أما وقد اتصل المسلمون بالقول الذين يعملون إلى عمل رسوم شخصية لهم ،
والذين يتأصل فيهم هذا الميل مذ كانوا بأواسط آسيا^(١) ، فقد أصبح من السهل
إذن الاقتداء بهم واقتحام هذا الباب .

ولكن يجب ملاحظة أن الأمر لا يقتصر على التوجيه فقط ، بل يستلزم
استعداداً قوياً ممتازاً يمكن الفنان من صدق محاكاة الطبيعة الحية أمامه ومن إكساب
صورته بعض الصفات والأخلاق التي تقطوى عليها نفس النموذج ، وليست هذه
الموهبة بمتوفرة عند كل فنان ، وربما كان هذا الضعف في المقدرة الشخصية للفنان
سبباً آخر يفسر لنا عدم وجود صور شخصية حقبة من المدرسة المغولية . ويوضح
لنا القول أن صور القرن الخامس عشر الميلادي أدعى إلى الثقة من صور القرن
الرابع عشر ، حيث لم تشر المصادر التي وصلت إلينا ، إلى نبوغ فنانين ، كما أشارت
إلى نبوغ بهزاد المعروف عنه أنه أول من طرق هذا الباب ونجح فيه ، والذي
يقول عنه الدكتور مارتن أنه كان في هذا الميدان أستاذاً عظيماً ويقارنه بالفنانين
هولوين ودورر وميتزج^(٢) .

وبحسب قول الكلام عن الصور الشخصية في التصوير الإسلامي أن نشير
إلى الحقيقة التالية ، وهي أن الفنانين الأوربيين استطاعوا منذ القرن الثالث عشر
أن ينجحوا في رسم الصور الشخصية وأن يتقوها إتقاناً عظيماً ، في حين أن
المسلمين لم يستطيعوا ذلك إلا منذ القرن الخامس عشر ، ومع ذلك فإن نجاح المسلمين
لا يقاس بنجاح الأوربيين مع أن الصور الإسلامية والتصوير الأوربي
في القرن الثالث عشر وما سبقه كانا يمتان إلى الفن البيزنطي بصفة وثيقة^(٣) .

الواقع أن هذا الأمر يرجع إلى حركة النهضة ، تلك الحركة التي مكنت الفنانين
من التحرر من القيود الثقيلة التي كانت تفرضها عليهم الكنيسة ، ومن ضمنها تلك

Brown : Indian Painting under the Mughals P 141. (١)

Martin : op. cit., P 48. (٢)

Dalton : op. cit., P 303. (٣)

التأليم التي وضعت بخصوص التصوير^(١)، كما أن حركة إحياء الآداب القديمة مكنتهم من الرجوع إلى التأليم الفنية الإغريقية القديمة باطلاعهم على تلك الصور التي كانت تحويها المخطوطات الإغريقية القديمة ، وساعد على ذلك هجرة كثير من العلماء الإغريق من القسطنطينية إلى الغرب عندما سقطت في أيدي رجال الحرب الصليبية الراجعة ١٢٠٣ - ١٢٠٤ م^(٢).

أما في العالم الإسلامي فالراجح أن الذي حد من نشاط الفنانين في هذا السيل هو الأثر الذي بقي في قوسهم من التأليم الدينية ، ولعل للأسلوب الذي كان متبعاً أثرآ في هذا الضعف ، إذ يقال إن الفنان لا يرسم صوره من الحياة ، ولكنه يدرس الشخص لمدة من الزمن بدون عمل أى رسوم تخطيطية ولكن يزوره من حين لآخر لكي يراجع عمله ويضبط خطوطه التي رسمها من الذاكرة ، والنتيجة التي يحصل عليها من مثل هذا الأسلوب هي الحصول على رسم مثالي^(٣).

ولقد اتبع بهزاد من جاء بعده من الفنانين ونسجوا على منواله في رسم الصور الشخصية ، بل إن منهم من قل عنه بعض رسومه مثل سلطان محمد ومعين الدين وفروخ بك الذي قل رسماً ينسب إلى بهزاد ويمثل آق قويونلي أسير الشاه إسماعيل الصفوي^(٤).

ولستطيع من مراجعة الإضاءات على الصور أن نعد من المصورين الإيرانيين الذين رسموا صوراً لشخصية في القرن الخامس عشر: بهزاد، وشيخ محمد، وأغا علي، ومحمود مذهب. وفي القرن السادس عشر: صادق، وسلطان محمد، وخواجه حسن، ومعين الدين، وميرك، وأغا رضا، ومحمدي. وفي القرن السابع عشر:

(١) Fijon: Art. in the Middle Ages P 84.

(٢) Dalton: op. cit., P 236-237.

(٣) Martin: op. cit., P 12.

(٤) فروخ بك أحد مصوري المدرسة الهندية في عهد أكبر ملوك لوح ٨٨ ، ٨٠

رضا عباسی ، وعبد الملك استرابادی ، وعبد المطلب ، وعلى قولى جيه دار ،
وأفضل ، وهزاد سلطانى . وفى القرن الثامن عشر : معين مصور ، ومحمد باه ،
وعبد الله ، ومنهرا بابا .

وتشوع الشخصيات تموعاً يئناً ، فمن صور سلاطين إلى صور أمراء وحكام
أقاليم ، إلى رسوم أدياء وقناتين ، إلى دراويش وأشخاص عادين ورسوم نساء ،
إلى رسوم سفراء ورجال أوريين . فتجد صوراً لسلطان مرزا^(١١) ، والشاه
عباس^(١٢) ، والشاه صفى^(١٣) ، وقنح على شاه^(١٤) ، وتادر شاه^(١٥) ، وأمير شجاع الدين
سيد بدر^(١٦) ، وغلان حضرت شاه سيد على بن سيد محمد^(١٧) ، والأمير يوسف
ابن أوزون حسن^(١٨) ، وغريب مرزا^(١٩) ، ومهاد آق قويونلى^(٢٠) ، وعبد الله خان
أزبك^(٢١) ، ومحمد خان شيانى^(٢٢) ، ومير على شيرنوائى^(٢٣) ، وإمام قليخان حاكم
شيراز^(٢٤) ، وجلال الدين روسى^(٢٥) ، ومولاتا عبد الله هاتقى^(٢٦) ،

(١١) ملون : لوحة ٨١

(٢٢) ملون : لوحة ١٦٠

(٢٣) الدكتور زكى محمد حسن . التصوير فى الاسلام لوحة ٤٨ ش ٦١

(٢٤) Arnold & Grohmann : The Islamic Book : Pl 77

(٢٥) ملون : لوحة ١٦٨

(٢٦) ملون : لوحة ٨٩

(٢٧) ملون : لوحة ١٠٧

(٢٨) سكيان Ars Islamica vol. III : I شكل ٣

(٢٩) سكيان : المصدر السابق شكل ٦

(٣٠) ملون : لوحة ٨٣

(٣١) ملون : لوحة ١٤٩

(٣٢) سكيان : المصدر السابق شكل ٦

(٣٣) سكيان : المصدر السابق شكل ٥

(٣٤) سكيان : المصدر السابق ش ١٦

(٣٥) وتوجد صورة أخرى له من عمل عين الدولة من مسيحي الأناضول حوالى منتصف
القرن ١٣م بناء على أسرار السلطنة جيوردى خنوز الأرمينية انظر Salkian : Thèmes et Motifs
d'Enluminure : Ars Islamica vol. Pl : I

(٣٦) سكيان : المصدر السابق ش ١٠

وبهزاد^(١١)، ورضا عباسي^(١٢)، ومحمدي المصور^(١٣)، كما نجد رسوماً لسفراء منولين وزوجاتهم^(١٤).

أما رسوم الأشخاص الأوربيين فنقولة عن أصول أوروبية ومنها رسم لشارل الخامس^(١٥) ورسم البابا وهو يارك فرانيسكو اكوستا^(١٦). وكذلك نجد رسوماً أخرى كثيرة لشخصيات غير معروفة تشمل أسرى من الأمراء المنولين ودراويش وخطاطين وأمهات^(١٧). ومن بين رسوم السيدات الكثيرة^(١٨). نجد واحدة تمثل ابنة شاه رخ افشاريد^(١٩).

ونلاحظ أن بعض الرسوم متقن اتقاناً عظيماً يشهد بالتفوق، كما يدل على أن الفنان كان يرسم صورته عن نموذج أمامه كما في صورة الدرويش^(٢٠) مثلاً وسلطان حسين مرزا، كما أن بعض هذه الرسوم لا تميز صفات أو ملامح خاصة، بل إن الفرزين السادس عشر والسابع عشر شهدا رسوماً كثيرة جداً بعضها لشخص واحد وبعضها لشخصين ولكننا لا نستطيع الجزم بأن هذه صوراً لشخصية لادم وضوح الفارق المميز للأشخاص وإذا كان هذا مما يمايل على الفن الاسلامي فأتينا نجد مثاله في بعض الرسوم الأوروبية كذلك الصورة التي رسمها جيتو للبابا اتوسنت الثالث والقديس فرنسيس حيث لا نرى فرقا في سحن البركادلة المختلفين^(٢١).

(١١) سكيان - المصدر السابق ص ١١

(١٢) الدكتور ذكي محمد حسن - التصوير في الاسلام لوحة ٥١

(١٣) Ars Asiatica vol. XIII Pl 23.

(١٤) ملون. المصدر السابق. لوحة ١٦٧

(١٥) ملون لوحة ١٧٠

(١٦) ملون لوحة ١٧٢

(١٧) ملون لوح ٨٢ ٨٥ ٩١ ٩٢ ٩٢ ١٠٨ ١١٣

(١٨) ملون لوحة ١٠٠

(١٩) سكيان : المصدر السابق شكل ١٧

(٢٠) الدكتور ذكي محمد حسن - التصوير في الاسلام لوحة ٢٤

(٢١) Arnold: Painting in Islam P 130.

وتظل كثرة وجود الرسوم الشخصية في القرن السابع عشر على وجه الخصوص باضراف الشام عباس عن تشجيع الفنانين وإغلاق الرسم الشاهاني لزيادة التكاليف الحرة فالتجأ المصورون إلى هذا النوع من التصوير نظراً لقلّة التكاليف وقصر اللفة التي يستغرقها المصور في إنتاج مثل هذه الصور ولكن من جاء بعده من الشاهات شجع التصوير ككادر شاه وفتح على .

الرسوم الشخصية في المدرسة الهندية المغولية

لم تنشأ هذه المدرسة إلا في القرن السادس عشر ولذا كان عهد هذه الرسوم متأخراً عن مثيلاتها في إيران ، وليس معنى ذلك أن الرسوم الشخصية لم تكن معروفة في الهند قبل ذلك التاريخ ، بل نجد ما يدل على أنها كانت معروفة في القرن الرابع عشر إذ نجد حاكماً مسلماً من حكام هذا القرن يدعى فيروز شاه طفلق يأمر بمنع عمل الرسوم الشخصية على جدران القصور وأن تحل مناظر الحدائق محلها^(١) ، وهذا غير تلك الاشارات للوجود في الأدب الهندي القديم^(٢) .

وبالرغم من أن هذه المدرسة لم تنشأ إلا في القرن السادس عشر إلا أن الرسوم الشخصية وجدت من أوائل عهدها ، ويرجع الفضل في ذلك إلى الامباطور المغلي أكبر ، إذ أمر بعمل مرقعة تحوى رسومه الشخصية ورسوم جميع كبار رجال مملكته وكان يجلس أمام المصورين^(٣) إذ كان يرى في هذه الرسوم الشخصية وسيلة من وسائل الخلود « إن الذين قضوا نحبهم قد أعيدت إليهم الحياة من جديد ومن لا يزال منهم على قيد الحياة قد وعدوا بالخلود^(٤) » .

وكان جبايغير مغرباً بهذه الرسوم فتجد له صوراً تمثله من طفولته إلى شيخوخته ، ولذا كانت رسومه أكثر الرسوم التي وصلت إلينا عن أى امباطور آخر

Brown : Indian Painting under the Moghals P 48. (١)

Ibid : P 143. (٢)

Arnold : Painting in Islam P 130. (٣)

Brown : op. cit. P 149. (٤)

ولعل السبب في ذلك الكثرة راجع إلى أنه كان يهدى صورته إلى رجال دولته وكان يكتب عبارات الإهداء بنفسه^(١١)، كما أمر بعمل رسوم لقواده^(١٢).

وتشمل الرسوم الشخصية أباطرة من بابر مؤسس الدولة عام ١٥٢٦ م إلى بهادر شاه آخر الأباطرة الذي توفي في القرن ١٨٦٢ م وأمراء كراجا برال وراجمان سنغ وسيدراجا قان^(١٣) وأبو الحسن قطب شاه ومادنا^(١٤) ووزراء كودرمال ورجال الأدب والعلماء كآبي الفضل مؤلف أكبر نامه وعيني اكبرى وأخيه فيظي وشيخ حسين جامي^(١٥) وموسيقين كنانين الموسقى المشهور قواد وقهفاء وقناين وراقصات وبعض رسوم شخصيات غريبة كالآب فرنسيسكو كورس اليسوعي وسيط سير توماس رو، وقد تكون هذه الرسوم منقولة عن رسوم غريبة مثل صورة اللادى رو وزوج السير توماس سفير ملك إنجلترا في الهند.

ويوجد نوع من رسوم الأشخاص وهو الرسوم المائلية كذلك الصورة التي تضم البيت التيمورى^(١٦) وقد كتب فوق كل واحد اسمه، ولقد استخدمت هذه الظاهرة — كتابة الأسماء فوق الأشخاص — بكثرة في التصوير المنولى حتى في الصور التي توضح بعض حفلات البلاط فتجد أسماء بعض الأشخاص مكتوبة فوق رسومهم^(١٧) ولقد أخذ المنول هذه الطريقة عن الإيرانيين على الأرجح إذ قد وصلت البنا بعض صور إيرانية من القرن السابع عشر من هذا النوع منها واحدة تمثل الشاه صفى وسط قواده وأمراءه، وقد كتب اسم واحد وعشرين شخصاً من أربعة وثلاثين^(١٨)، كما نجد صورة أخرى لفتح على شاه وهو يصيد، وقد كتبت الأسماء فوق كبار الأشخاص^(١٩). ويصف جهانجير في مذكراته إحدى

(١١) Ibid : P 161.

(١٢) Arnold & Grohmann ; The Il-Jamie Book P 90.

(١٣) Stehoukine ; La Peinture Indienne Pl 19.

(١٤) المصدر السابق لوحة ١٨

(١٥) المصدر السابق لوحة ١١

(١٦) A Survey of Persian Art vol. V Pl 911.

(١٧) Arnold & Binyon ; The court Painters of the Grand Mo-ule Pl 20.

(١٨) Arnold ; Painting in Islam P 129.

(١٩) Ibid : P 131.

هذه الرسوم وكانت قد أرسلت إليه من إيران وهي « لفتاڤ صاحب قران تيمور لقطمش خان وأتجاله العظام وأكابر الأمراء الذين كان لهم حظ عظيم في اشتراكهم في هذا القتال ، وقد كتب بجانب كل شخص اسمه ^(١) » بل إتنا نجد هذا الأسلوب في سلطانية من الحزف سبق الكلام عنها .

كما تمتاز الهند عن إيران بنوع لم يوجد فيها أو على الأقل لم نسمع عنه وهو نوع ينطبق عليه تماما اسم « Miniature » وهو رسم الأشخاص في المجوهرات إذ كان رجال البلاط في عهد جهانغير يملقون مجوهرات في مقدمة البهايم نحوي رسومه ^(٢) وتتخذ مثل هذه الظواهر وسيلة من وسائل تأريخ الصور، إذ أن رجال البلاط ومن يليهم في المرتبة كانوا يقلدون الأباطرة في ملابسهم ومظهرهم فلما خلق أكبر لحية أمر رجال بلاطه بحلقها ولما أطلقها شاه جهان أطلقها رجال البلاط ولما أدخل جهانغير عادة لبس الحلقان في الأذان عام ١٦١٤ م تبعه رجال البلاط ^(٣) .

ويندر وجود رسوم الأطفال وتوجد واحدة منها في مجموعة هامبتون محفوظة في برلين في متحف Völkerkunde ويرى مارتن أن Dampit أو Carries أو Holbein لا يستطيع أن يمثل الطقولة البريئة بأحسن مما عمل الفنان الهندي ^(٤) .

ومما يشع في التصوير الهندي رسوم الفرسان المتطين صهوات الحياذ ، ولا نجد هذا إلا قليلا في إيران والتي يظن أنها منقولة عن رسوم صينية ^(٥) في حين يذهب براون إلى أنها مجهولة عمليا في التصوير الإيراني وأنها هندية صينية ^(٦) يؤكد مارتن أنها منقولة عن أوروبا مع ملاحظة الأسلوب الشرقي القديم وهو رسم

Brown : *op. cit.*, P 150—151. (١)

Ibid. (٢)

Clarke : *Indian Drawings* vol. II P 2. (٣)

Martin : *op. cit.*, P 85. (٤)

Martin : *op. cit.*, P 86. (٥)

Brown : *op. cit.*, P 156. (٦)

الحاكم بقياس أكبر من رسوم الأشخاص^(١) فتجد رسوم أباطرة وأمرأه يرتدون ملابس نفحة ومهم الحراب والدروع^(٢).

أما رسوم النساء فليست موضع الثقة دائماً وخاصة رسوم الامبراطورات^(٣) التي هي في الغالب من خيال الفنان ، أما رسوم النساء العاديات فيحتمل أنها عن الطبيعة ، وفي ذلك يقول شخص إيطالي يدعى Manucci عاش في الهند عدة سنوات أيام الامبراطور أورنجزيب « لم أحضر مئى أى صورة للملكة أو أميرة إذ من المستحيل رؤيتهن لاحتجابهن الدائم . وإذا كان شخص قد رسم أية صورة كهذه فلا يصح قبولها فهي فقط شبيهة بالمحظيات والراقصات والتي رسمت من مخبة الفنان^(٤) . ومما هو جدير بالذكر في صدد قول ما تثنى ما يعرف من أن جهانمير قد صعب يوماً زوجه في رحلة صيد ، وقد اشتركت معه في الصيد وهي من داخل هودجها ولم تظهر لرجال الحاشية^(٥) .

وكما حدث في إيران في أواخر القرن ١٦ و١٧ م من حيث كثرة الرسوم الشخصية لامة الشعب ، كذلك حدث في الهند ابتداء من عهد أورنجزيب الذي يمكن اتخاذ عهده فاصلاً بين مرحلتين : الأولى يمكن أن نطلق عليها مرحلة الاستقرارية ، إذ كان الفن يتمد كثيراً على رجال البلاط . والثانية يمكن أن تسمى بالمرحلة الشعبية ، إذ كثر طلب الشعب لهذه الرسوم ، سواء لأشخاصه أو لأشخاص الأباطرة أو الأمرأه ، وكان ذلك التحول نتيجة تمسك أورنجزيب الشديد بتعاليم الدين وعدم مساعدة الفنانين فالتجأوا إلى الشعب ولكي يستطيعوا إجابة الطلبات وتوفير الوقت استخدموا الأوراق المحرمة للنسخ فاضمحل الفن^(٦) .

(١) Martin : *op. cit.*, P 87.

(٢) Brown : *op. cit.*, Pl LXIV.

(٣) توجد صور للامبراطورة نورجهان Arnold & Binyon : *op. cit.*, fig. 15

(٤) Athar—Iran Tome 2 fasc. 2 Pg. 65.

(٥) Brown : *op. cit.*, P 157.

(٦) Ibid.

(٧) Martin : *op. cit.*, P. 87.

وقد نبغ عدد من الفنانين في رسم الصور الشخصية بعضهم هندي الأصل مثل
 بشنداس الذي يقول عنه جهانغير « بأنه لا يجارى في رسم الشبه ^(١) » والذي
 يظن أنه هو راسم صورة الشاه عباس ^(٢) إذ سافر ضمن بثة أوفدت من الهند
 إلى إيران ، وكذلك يظن أنه هو الذي رسم صورا كثيرة من رجال إيران
 الموجودة ضمن مجموعات الصور المغلية أو على الأقل قد نقلت هذه الصور
 عن أصول من عمله هو .

وبعضهم إراني الأصل كالمصور عبد الصمد الشيرازي الذي امتاز في رسم الصور
 الشخصية (وسماه أكبر «شيرين قلم» كما قام بتعليم الامبراطور التصوير في مدينة كابل) .
 ومن هؤلاء أيضاً محمود مراد ، ومحمد نادر السمرقندي من عصر جهانغير ،
 ونير هاشم ، ومحمد فقير الله من عصر شاه جهان . وكذلك يجز وكوردن .

ولملاحظ أن بض الرسوم الشخصية في الهند على جانب كبير من الاتقان
 إذا ما قيست بمثلتها في إيران ، ولعل هناك من يتساءل لم نبغ الهنود إلى هذا
 الحد في حين لم يصل أساتذتهم الإيرانيون إلى هذه الدرجة من الاتقان ؟

هناك عدة أسباب نعتقد أنها هي التي ساعدت على هذا التفوق ، ولعل أولاً
 أهمية سابقة أن ذكرته من اهتمام الأباطرة بعمل هذه الرسوم ، بل كان الواحد
 منهم يجلس أمام المصور ليتيح له دراسته ولتكون صورته صادقة ، ومن هذه
 الأسباب أيضاً ملازمة بعض المصورين للأباطرة وكانوا أعضاء في حاشيتهم ، وهذا
 طبعاً يساعد الفنان على الدراسة ، ويذكر جهانغير في مذكراته أنه خرج مرة
 لصيد أسد وأنه أمر الفنانين برسمه على حقيقته من حيث الشكل والجنس
 وقد يكون للبلاغة الأدبية التي اتصف بها أكبر وجهانغير في وصفها للأشخاص
 علاقة بنجاح هذه الرسوم إذ كانا دقيقين الملاحظة في وصف الأشخاص ، وطبعاً

Brown : op. cit., P 161. (١)

Athar—i—Iran tome 2 fasc. 2 fig 68. (٢)

بإدام هذا شأنهما فلن يقبلا رسوماً ولن يوافقا على صور لا تمير ولا تكون صادقة
الثقل لصاحبها .

وأخيراً فإن هناك إشارات أدبية أخرى تدلنا على أن هذه الرسوم الشخصية
كانت معروفة في الهند كذلك التي كانت تعمل لأبناء البراهمة المتوفين لكي تميم
إلى الحياة من جديد . ولكن مثل هذه الرسوم القديمة للأشخاص كانت
معروفة أيضاً في إيران في العهد الساساني كذلك المخطوط الذي رآه البسودي
وبه صور تمثل الأكليرة عند وفاتهم ، وقد ارتدوا الثياب الملكية ووضعوا التاج
فوق رؤوسهم ، كما أن مؤلف كتاب مجمل التواريخ (١١٨٦ م) يذكر
أنه كان موجوداً مخطوط به صور شخصية للأكليرة منذ زمن أردشير إلى نهاية
الأميرة^(١) ، ومع ذلك فلم يصلنا شيء من مثل هذه الرسوم حتى نستطيع أن نحكم
على مقدرة الإيرانيين في العهد الساساني من حيث التماثيل أو عدمه في مثل هذه
الرسوم . أما عن الهند فما وصلنا منها يساعدنا على القول بأنهم كانوا ناجحين
في مثل هذه الرسوم .

وقبل أن تنتقل إلى الكلام عن الرسوم الشخصية في تركيا يحسن أن نذكر
شيئاً عن نوع من الرسوم يصح أن يدخل ضمن نطاق الرسوم الشخصية مع شيء
من القناع ، وتلك هي رسوم الحيوانات والنباتات وأعني تلك الرسوم المستقلة
التي تظهر حيواناً مميئاً أو نباتاً بالذات .

ولقد نبغ الفنانون المثل في هذا الضرب من التصوير نبوغاً يفوق الوصف ،
فوصلوا إلى درجة عالية جداً من الاتقان سواء في رسم النباتات وتفاصيلها
أو الحيوانات وحركاتها . ولستطيع أن أعتبر عصر جهانغير عصرأ ذهبياً في هذا
النوع من التصوير لأنه كان مفرماً بالحيوانات وعاداتها وكان الفنانون يسمون له النادر
من الطير . ويرى براون أن رسوم الحيوانات لم تكن أحسن من رسوم العهد

Rinyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting P. 18 note 1. (١)

الصفوى في إيران^(١). حقاً أن رسوم الحيوانات في التصوير الإيراني ابتداء من عصر بهزار متقنة أيضاً ، بل لقد وفق بعض المصورين في التعبير عن حركاتها واسكنهم لم يصلوا إلى مرتبة الفنانين المثل ، كما أنهم لم يتركوا لأدبياتهم مستغلة كالرسوم المنقولة ولقد نبغ في رسم الحيوانات والطيور منصور الأدي يسمى « بنادر الحصر » وأبو الحسن ، « نادر الزمان » ، ومراد ، وماتوهار ، كما نبغ منصور في رسم الزهور أيضاً^(٢).

الرسوم الشخصية التركية

كما ساهم الإيرانيون في تأسيس المدرسة المنقولة ، كذلك كان لهم الفضل كل الفضل في تأسيس المدرسة التركية ، إذ كان السلاطين العثمانيون يحرمون على استدعاء الفنانين الإيرانيين إلى بلاطهم ، ولم يقطع استدعائهم لهم منذ القرن السادس عشر^(٣).

ولقد طرق قانو المدرسة التركية باب الرسوم الشخصية ، ويقال إن رسوم السلاطين العثمانيين ابتداء من سلاطين القرن الخامس عشر كانت تزين أحد التصوير وأنها كانت تقل منه لاختفائها ، ولم يكن يسمح برؤيتها إلا للضباط المقربين وإن ذلك كان محافظة على الشعور الديني^(٤) ، ويقال أيضاً إن الصدر الأعظم قره مصطفى كان يحفظ صورته وصور بعض ماصريه في غرفة سرية خوفاً من الاضطهاد^(٥).

ولقد كان لهذا الأثر الديني وتثيره من العوامل الأخرى أثره في قلة ما وصل إلينا من إنتاج المدرسة التركية ، ومع ذلك فلقد وصلت إلينا رسوم شخصيات تركية

Brown : *op. cit.*, P. 156. (١)

Clarke : *Indian Drawings & Martin : op. cit.*, Pl 273-4. (٢)

Kuhnel : *La Miniature en Orient* P. 34. (٣)

Arnold : *Painting in Islam* P. 39. (٤)

Arnold : *op. cit.*, P. 39. (٥)

منها رسوم للسلطين كـمحمد الثاني^(١١)، وسليم الأول^(١٢)، وسليم الثاني^(١٣)،
ومراد الرابع^(١٤)، ومنها صور لأدباء مثل لعلي بن قبا وهو محدث شعبي^(١٥).

كما وصلت إلينا بعض رسوم لأشخاص أوربيين بقلاعن رسوم أوربية كصورة
فرانسوا الأول وشارل الخامس^(١٦) من عمل حيدر بك مصور البلاط في عصر
سليمان، وتدل رسومه على أنه لم يكن على درجة عظيمة من المهارة.

كما نجد رسوما لأتراك من عمل فنانين أجنب، كصورة محمد الثاني من عمل
جيتيلي بليني وهي محفوظة بالمتحف الأهلي بلندن^(١٧) وأخري لأمير تركي محفوظة
في متحف جاردنر يوستن^(١٨) وثالثة لسيدة هي فاطمة سلطنة بنت السلطان
عبدالمجيد من عمل المصور Ruben Manasse عام ١٨٥٠ م^(١٩)، وتقتس حائطي
للسلطان جيم^(٢٠).

ولكن مثل هذه الرسوم خارجة عن نطاق التصوير الاسلامي، غير أنها
ذات أهمية كبيرة من حيث الدراسة المقارنة، إذ نستطيع بواسطتها أن نوصول
إلى الحكم على مقدار تفوق المصورين الغربيين على المصورين المسلمين.

ولقد أوجد الفنانون الأتراك أسلوباً جديداً في رسوم الصور الشخصية وهو
رسم السلطين داخل دوائر صغيرة يحجمها أحياناً درج « Roll » وتسمى باسم
« سبحة الأخبار » ولقد شاعت هذه الطريقة منذ أواخر القرن السادس عشر
وهي من اختراع شخص يدعى شريف شافى، وكان الغرض منها توضيح شجرة

Sakisian: Contribution à l'Etude de l'Icônographie Ars Islamica Vol. III: (١)
I fig. 1.

Martin: op. cit., Pl 227. (٢)

Ibid: Pl 228. (٣)

Martin: op. cit., Pl 229. هذه الصورة من عمل المدرسة الهندية المنغولية (٤)

Sakisian: op. cit., fig. 12. (٥)

Martin: op. cit., Pl 227. (٦)

انظر دائرة المعارف الايطالية لمدة بقاين بالجزة السادس. (٧)

Dimand: A Handbook of Mohammedan Decorative Arts. P. 48. (٨)

Sakisian: op. cit., fig. 12. (٩)

Ibid. fig. 2. (١٠)

النسب السلطانية ، وتبدأ غالباً برسم آدم ويصعب أن توجد صورة حقيقية للسلطين قبل السلطان محمد الثانى ^(١١) .

ويوجد بدار الكتب المصرية مخطوطات تركية يشمل بعضها رسوم السلطين السمانين وهى رسوم متأثرة بالأسلوب الأوروبى ^(١٢) .

ولقد اتبعت المدرسة الهندية المنولية أسلوباً لم نجد له مثيلاً فى الصور الاسلاميه وهو رسم الأشخاص بحيث يكون الوجه كاملاً والجسم محدد فقط ، وهذا الأسلوب فى الصور من أبدع ما أنتجته محبة الفنان الهندى ^(١٣) .

ولقد فضل القانون الهنود اتباع الأسلوب الجاني ، ويندر أن نجد الأسلوب الذى يرسم الوجه بحيث يظهر ثلاثة أرباعه ، ذلك الأسلوب الذى كان مفضلاً فى المدرسة الإيرانية والمدرسة التركية ، ولقد وجد هذا الأسلوب الجاني منذ نهاية القرن السادس عشر متأثراً بالأسلوب الصينى ، مع أن الصور الجانبية لم تنتشر فى الصين إلا منذ القرن الخامس عشر .

وقبل أن نختم الموضوع يجب أن نقول إن الفنان المسلم كانت أغلب رسومه مسطحة ، وليس معنى ذلك أننا لا نجد رسوماً مجسمة لا تظهر التعبير النفساني ، بل لقد أفلق بعض الفنانين فى إنتاج رسوم لا تقل عن الرسوم الغربية فى أى مظهر من مظاهرها ، وعلى الخصوص فنانون المدرسة الهندية المنولية .

ولا أستطيع أن أختم هذا البحث دون التحدث عن نوع من الرسوم التى تدخل تحت نطاق الصور الشخصية وهى التى كانت تضرب على المسكوكات . ولعل أقدم ما يعرف عن نقود إسلامية ذات رسوم أشخاص هى للنسوية إلى عمر بن الخطاب فيقول المقرئى : « وضرب عمر الدراهم على نقش الكسروية وشكلها بأعينها ،

(١١) Arnold : Painting in Islam P. 96

(١٢) الدكتور زكى محمد حسن : التصوير وأعلام المصورين فى الاسلام ص ٢٤

(١٣) Martin : op. cit. P. 83. Pls 145-6.

ثم إنه زاد في بعضها « الحمد لله » ، وفي بعضها « رسول الله » ، وعلى آخر « لا إله إلا الله وحده » ، وعلى آخر « عمر » والصورة صورة الملك لاصورة عمر^(١) .
وبلى هذه الدراهم الدنانير التي ضربها معاوية وعليها صورة شخص متقلداً سيفاً ، ويقول المقرئ إن هذا الشخص هو معاوية^(٢) ، وأخرى لبعيد الملك بن مروان يحمل سيفاً^(٣) ، وثالثة للتوكل الباسي نجد رسماً لشخص على أحد وجهي الدينار ورجلا يقود جملاً على الوجه الآخر^(٤) ، وأخرى للقندر^(٥) ، والمطيع لله^(٦) ، والراضي^(٧) من آل عباس ، كما ضربت سكة لصالح الدين^(٨) ، ولسيف الدولة^(٩) ، ولجكم^(١٠) .

ونستطيع أن نقول إن رسوم هذه السكة لم تكن شخصية ، بل كانت رسوماً ومزينة ليس إلا ، غير أنه قد وصلت إلينا نقود إسلامية تخص الإمبراطور أكبر وجهانغير المقلوب^(١١) تعتبر رسوماً شخصية خفة ، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى تقليد المنصور عبد الصمد ديوان الضرب وهو الذي اشتهر في رسم الصور الشخصية .

(١) المقرئى — أفة الأمة بكشف الفنة ص ٥١ و ٥٢ (طبعة الدكتور زائدة والاستاذ الشيال) .

(٢) المصدر السابق ص ٥٢ : ويوجد درم باسم الخجيج عليه صورة ملك فارس الزائر
A Survey of Persian Art. vol. VI Pl 1480 B.

(٣) الدكتور زكي محمد حسن — الصين وقبول الاسلام ص ٤١

Arnold : Painting in Islam Pl LIX D. (٤)

Ibid : Pl LXXB. (٥)

Ibid : Pl LIXA. (٦)

(٧) المسعودي — مروج الذهب ج ٨ ص ٣٤١

(٨) تيمور بن شاه الدكتور زكي محمد حسن ، التهور عنه العرب ص ١٢٦

(٩) المصدر السابق ص ٣١

(١٠) المصدر السابق ص ٣١ — ٣٢

Arnold : op. cit., Pl LIXC. (١١)

الشخصية في الفن المصري القديم

للكنوز محمد أنور بكري

يذهب العلماء إلى أن الحرية الشخصية إنما نشأت وازدهرت في بلاد الغرب منذ الحضارتين الإغريقية والرومانية، وأنها كفلت للفرد حرية الرأي واختيار الأساليب الفنية المختلفة، كما ساعدت على إبراز الشخصية الفردية وتعبيرها، بما يميز شعوب الغرب على شعوب الشرق القديم . وبما يستدل به على ذلك أن أعلام الإغريق والرومان مثلاً اعتادوا توقيع أسمائهم على آثارهم الفنية، وقد اعتبر هذا في حد ذاته دليلاً على حرصهم على أن تنسب أعمالهم إلى أشخاصهم وعلى شعورهم بشخصياتهم واعتزازهم بها . وفوق ذلك فإن آثارهم نفسها تحمل في كثير من الأحيان طابعهم الشخصي حتى لم يكن الترف عليهم فيها، بحيث أمكن في بعض الحالات نسبة كثير من الآثار إلى أصحابها بعد أن ضاعت من عليها أسمائهم، وذلك اعتماداً على ما ينم عليه أسلوبها وطرازها من خصائص شخصية، تتفق مع ما عرف لهم من آثار تحمل أسمائهم . علاوة على هذا تمثل صورهم ونماثيلهم شخصيات واضحة المعالم، يمكن أن تعرف على أصحابها فيها وإن اختلفت شخصية كل فيها حفظ لنا من تماثيله وصوره^(١) . وليس من شك في أن هذا صحيح في مجموعه، ولله يرجع أول الأمر إلى طبيعة بلاد الغرب وما اقتضته من نظم

J. J. Bernoulli, Griechische Ikonographie;

J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie;

G. Lippold, Griechische Porträtskulpturen;

H. Brunn — F. Bruckmann — P. Arndt — G. Lippold, Griechische und Römische Porträts;

A. de Ridder — W. Deonna, Art in Greece, p. 320—1;

P. Gardner, The Principles of Greek art, pp. 185-186, 210, 326;

P. Gardner, New Chapters in Greek Art, pp. 282 ff.

سياسية خاصة ، كما يرجع إلى العامل الزمني وما أقادته الحضارات الثرية مما سبقها من حضارات ، وما تمتاز به كل منها من طابع « علماني » ، استوحى كثيراً من مؤثراته من الطبيعة مباشرة وظل مرتبطاً بها أشد ارتباط في أكثر الأحيان . على أنه مع ذلك لا يجب أن ننسى أهمية ما حفظ لنا مما كتبه الكتاب والمؤرخون الأقدمون ، عن الشخصيات العظيمة من الفنانين وغيرهم وعن أعمالهم الفنية بما كان له أثر لا ينكر في تمرقنا بشخصياتهم .

أما في التمرق القديم ، من الحضارات الأولى وموطن الحكومات المركزة والمتعنتات الدينية القوية ، فقد كان من الطبيعي أن تتخذ فيه الحرية الشخصية وشخصية الأفراد مظهراً يختلف عما جرى عليه الأمر فيما بعد في بلاد الترب تبعاً لاختلاف الزمن وطبيعة البلاد وما اصطبغت به حضارات الشرق من طابع ديني قوى وغير ذلك من عوامل . وإنه ليثينا الآن جلاء ما يمكن استخلاصه من الفن المصري القديم عن شخصية الفنان وشخصية من يمثله في صوره وتمائيله ، لما لهذا الموضوع من قيمة في حد ذاته ، ولأن الفن المصري من جهة أخرى هو أبرز مظاهر الحضارة المصرية القديمة .

يجمع العلماء «المصولوجيون» على أن الآثار الفنية المصرية تدل على فقدان الحرية الشخصية والطابع الشخصي للفنان المصري ، وعلى أن هذا الفنان لم يكن يجد من قوة شخصيته واعتزازه بما يدعو به إلى أن يحرم على أن ينسب إليه عمله الفني . ويستمدون في ذلك على أن الآثار المصرية على اختلافها تخلو عادة من أسماء مبدعيها إلا في القليل النادر . وقد ذهب بعضهم إلى أبعد من هذا فرأى أنه لم تكن هناك شخصية فردية أخرى إلى جانب شخصية الملك^(١) ، بل منهم من ذهب إلى أن أغلب ملوك مصر يدون كخيالات أو أطياف لا تكاد تراهي لتسحق تحتني دون أن تكون لها معالم شخصية واضحة . ومنهم « برستد » فقد ذهب إلى أن « اخاتون » هو أول شخصية منفردة في تاريخ الإنسانية ، فقد

انصرف إلى مقتداته الدينية وسما بينه العليا وأغراضه مما يجعله بحق أجدد فراعنة مصر بللاحة^(١). ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن السبب الأكبر فيما يذهب إليه هؤلاء العلماء يرجع إلى قلة ما حفظ لنا من الأخبار المكتوبة عن خصائص المتأخرين من الأفراد وعن أعمالهم في مصر القديمة ، كما يرجع إلى تأثير العلماء بآراء ونظريات معينة واتخاذهم مقاييس الحضارة الإغريقية وغيرها مياراً لمظاهر الحضارة المصرية ، بقدر ما يرجع أيضاً إلى طيبة الفن المصري وظروفه والفرض الأساسي منه .

لقد حلت رموز الكتابة المصرية في أوائل القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الوقت اشتد الاهتمام بالعارف المصرية (المصرولوجية) وتوافر العلماء من مختلف الأنحاء على بحثها والكشف عنها وذلك في عصر بلغ فيه تقدير الفرد غايته ، فقد كان ينظر إليه كوحدة مستقلة ذات قدرة مطلقة ، أما الجماعة فكانت تعتبر كأنها مجموعة من الأفراد ، ولذلك كانت تقدر الحضارات بقيم ما تكشف عنه من أفراد ممتازين ، خلقوا فيها آثاراً واضحة تدل على شخصياتهم وخصائصهم الذاتية . ولما كانت الأعمال الفنية المصرية لا تحمل عادة أسماء الفنانين الذين أبدعوها على عكس ما جرت به العادة في بلاد الإغريق وغيرها ، كما أنها على اختلاف عصورها تبدو لأول نظرة كأنها منسوبة بطابع عام لا يكشف عن شخصيات هؤلاء الفنانين ، لذلك ذهب العلماء إلى أن الفن المصري فن غير شخصي ، يدل على فقدان الحرية والطابع الشخصي للفنان ، وأنه يملأنا أن الفن يبرح حرية لا يمكن أن يتقدم^(٢) . وأن مصر لم تخط إلى عهد الفردية ، وأنها بذلك لم تستطع التجديد والابتكار^(٣) . وقد حالت وجهة النظر هذه بطبيعة الحال دون تقدير الفن المصري حق قدره كما حالت دون استكناه كثير من مسأله على وجهها الصحيح .

J. H. Breasted, A History of the Ancient Egyptians, p. 265.

(١)

H. Brunn, Ueber die Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der griechischen und ägyptischen Kunst, S. 154 ff.

(٢)

J. Burchardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, S. 104.

(٣)

لا نزاع في أن لكل حضارة ظروفها وخصائصها ومثلها العليا، ولذلك فنحن نحفظها أن تصب لها معايير ومفاهيم خاصة بها، لا أن تستخدم لها مقاييس غيرها من الحضارات التي تخالفها. لهذا لا يجب أن يتبر مجرد خلو أغلب الآثار المصرية من أسماء مبدعيها دليلاً على فقدانهم شخصيتهم قياساً على ما جرت به العادة فيما بعد في الحضارة الإغريقية وغيرها، فقد يكون هناك على الأقل عامل قوى حال دون ذلك، وخاصة إذا علمنا أن نفاً ما قبل عهد الأسرات، وقد كان من أهم الصناعات الفنية إذ ذاك، يتميز بكثير من الشارات التي قيل عنها إن ما أحدث منها قبل حرق الفخار هو شارات الصناع، أما ما أحدث منها بعد الحرق فهو شارات المالك^(١). إلى جانب هذا لقد لوحظ بحق أن المصريين على اختلاف طبقاتهم في سائر عصورهم التاريخية كانوا من أشد الناس غراماً بتسجيل أسمائهم حيثما تسنى لهم ذلك. فقد سجلوها على الصخر على جانبي الوادي وفي المناجم والمحاجر وفي طرق القوافل وعلى قرايطيس البردى إلى غير ذلك، يستوى في هذا كله الملوك والقواد والكتاب والجنود والقانون والصناع والمهنة وغيرهم. بل لقد كان الكتاب التاسع يحرص في أغلب الحالات على كتابة اسمهم في نهاية ما ينسخه على البردى من قصص وقصائد وغيرها حتى أنه حفظ لنا في بعض الحالات اسم التاسع دون اسم الناظر أو الشاعر^(٢). فإذا كان مجرد تسجيل الأسماء في حد ذاته يتخذ دليلاً على ما لا يحصى من شخصيات وآية على اعتزازهم بشخصياتهم، فلا ممدى من أن نقضي بذلك للمصريين على اختلاف طبقاتهم، إن لم يميزهم في ذلك عن غيرهم من الشعوب لكثرة ما حفظ لنا من أسمائهم.

F. Petrie, *Naqada and Ballas*, pp. 11, 43-44, pls. LI-LVII; (1)

F. Petrie, *The Royal Tombs of the First Dynasty*, Part I, p. 29 ff; Part II, p. 47;

A. Scharff, *Abur el-Meleq I*, S. 36. Abb 15;

A. Scharff, *Die Altertümer der Vor- und Frühzeit Ägyptens*, erster Teil, S. 102, 109.

(٢) ومن أمثلة ذلك القصيدة المشهورة بلسم « بتاؤور » في الاشارة بشجاعة رمسيس الثاني. أنظر

Ch. Kuentz, *La Bataille de Qadesh*, pp. 11, 190.

على أنه من جهة أخرى لقد كان للاسم بالذات عند المصريين شأن يخالف ما كان له عند سائر الشعوب حتى الوقت الحاضر^(١)، فقد كانوا يعتبرونه جزءاً من كيان صاحبه، كما كانوا يستندون أنه وسيلة لا غنى عنها من وسائل الخلود، في بقائه فائدة محققة لصاحبه في العالم الثاني، وليس أضر على صاحبه من عوم وإزالته. لذلك كان المصريون يرجون أن تخلص أسمائهم على آثارهم وفي أرقام أبنائهم إلى الأبد^(٢).

ومن جهة أخرى نلم من كثير من النصوص، أن الفنان المصري كان يفخر بنفسه وعمله^(٣)، كما كان يتمتع بتقدير المجتمع أكثر مما كان يتمتع به الفنان في بلاد الإغريق والرومان^(٤). ولم يفته في بعض الأحيان أن يؤكد استقلاله، وأنه كفتان لم يتلق الارشاد من رئيس وإنما كان قلبه هو الذي يرشده^(٥). وفوق هذا كله كان القانون المصريون يعتبرون أنفسهم كأدوات الأله على الأرض^(٦)، وكان ينظر إلى أعمالهم الفنية نظرة تقديس وإجلال مبنيها شعور ديني عميق لا مثيل له فيما نلم في أى قطر آخر. لهذا كله لنا أن نذهب بحق إلى أن الفنان المصري لم يكن أقل من غيره من المصريين رغبة في تسجيل اسمه وخاصة على آثاره الفنية وأنه لا بد أن كانت هناك أسباب قوية حالت بينه وبين تحقيق رغبته في أغلب الأحيان.

H. Kees, Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter, 1926, (١)
S. 79—80.

Davies—Gardiner, The Tomb of Amenemhet, pp. 82, 85, 103. (٢)

H. Sottas, Etude sur la Stèle C 14 du Louvre, in Recueil de Travaux, 36, (٣)
pp 153 ff.

K. Sethe, Urkunden der 18. Dynastie, IV, 67-68.

H. Schaefer, Von ägyptischer Kunst, S. 67; Brunn, Geschichte der (٤)
griechische Künstler, II, 211.

W. Spiegelberg, Eine Künstlerinschrift des neuen Reiches, in Recueil de (٥)
Travaux, 24, 186—7;

H. Erman—H. Ranke, Ägypten, S. 506, Anm. 3.

H. Schaefer, Von ägyptischer Kunst, S. 48. (٦)

كان المصريون من أشد الشعوب تدينا وأكثرم مثالا في المحافظة على تقاليدهم القديمة، إلى جانب هذا يلاحظ أن الكثرة الغالبة مما حفظ لنا من آثارهم عثر عليها في المعابد والمقابر، ولذلك فمن الطبيعي أن يكون ما حفظ لنا من تماثيلهم وصورهم على أشد صلة بقائدهم الدينية والجنائزية، فلم يكن النرض منها إقامة أوعرضها في الميادين والأماكن المكشوفة، ولا في مواطن الإقامة وأماكن الزيارة العامة، لأغراض «علمانية» أودينية تتصل بالحياة الدنيوية أشد الاتصال، وإنما كان النرض منها قاعدة من تمثله من الملوك والأفراد في العالم الثاني، مما لا سبيل إلى تهنيته الآن، ولذلك كانت في كثير من الأحيان تمام أو تصور في أماكن مظلمة أو مرتفعة، مما يدل على أنه لم يكن المقصود منها مشاهدة المعاصرين أو الأجيال التالية لها. ولما كان لاسم الشخص أهمية خاصة في عقيدة المصريين على نحو ما ذكرناه، كان من الضروري كتابة أو نقش اسم من يمثله التمثال أو الصورة وخاصة إذا علمنا أن كلا منهما لم يكن يمثل الشخصية الدنيوية لصاحبه كما سئرى فيما بعد، ولذلك لم يكن هناك مجال لكتابة اسم الفنان أو نقشه على عمله الفني، وحتى لا يكون هناك أدنى احتمال للخلط بين الأسماء في عالم الروح، مما قد يعود ضرره على صاحب الصورة أو التمثال في العالم الثاني.

على أنه منذ الأسرة الخامسة، عندما بدأت مناظر الحياة الدنيا زرداد وتكثر على جدران المقابر، بدى بتمثيل الفنانين وهم يؤدون بعض الأعمال الفنية إلى جانب صور الصناع والزرايع وغيرهم، وفي بعض الأحيان كانت تسجل أتماماؤهم وألقابهم إلى جانب صورهم^(١). غير أن النرض الأساسى من هذه الصور إنما كان لفائدة صاحب المقبرة نفسه في الآخرة. ومع ذلك ففي قليل من الأحيان أقحم الفنان صورته بين صور جدران المقبرة بحيث تمثله نارة جالسا بمفرده يخدم له الطعام

J. Capart, Une Rue de Tombeaux à Saqqarah, I, p. 33; II pl. XXXIII; (١)

N. de G. Davies, Deir el Gebrawi, vol. I, pl. XIV; vol. II, pl. X;

N. de G. Davies, Rock Tombs of El Amarna, vol. III, pl. XVIII.

والشراب^(١) أو يستمتع بالموسيقى والرقص^(٢)، وتارة بين أصدقائه صاحب المقبرة^(٣) أو بين من يتقدم إليه بالقرآن^(٤)، وقد تمتع صورته في الفليل التادر وهو يصور فصول السنة^(٥)، ولم يفته في بعض الحالات أن يسجل إلى جانب صورته أنه هو الذي قام بالعمل في المقبرة^(٦). وفي متحف القاهرة مجموعة جميلة من التماثيل من عهد الدولة الحديثة تمثل رجالاً وامراته يجلسان على مقعد نقش على جانبه الأيسر اسم واللقاب للمثال الذي قام بعمل هذه المجموعة^(٧). على أن هذه الأثلة قليلة^(٨)، ولكنها بالرغم من قلتها دليل قوى فيما نتقد على شدة رغبة الفنان في تخليد اسمه وصورته على عمله الفني كلما سحت له الفرصة، بالرغم مما كانت تقضى به العوائد والتقاليد الموروثة التي لم يكن لها مثل لدى الأغريق أو غيرهم. ولعل في تمثيل صورة « سنوت »، مهندس « حاشيسوت » الذي أشرف على بناء مبدحا في الدبر البحري، على جوانب بعض أبواب هذا المبد، بحيث كانت تخفى من وراء مصاريع الأبواب^(٩)، وكذلك كتابة اسم الفنان على عصا صورة صاحب المقبرة^(١٠)، ما يدل من ناحية على شدة رغبة الفنانين المصريين في تخليد أسمائهم على آثارهم الفنية

N. de G. Davies, *The Mastaba of Ptahhetep and Akhetetep*, vol. 1, (١)
p. 10-11, pls. XXI, XXV;

Zeitschrift fuer ägyptische Sprache und Altertumskunde, Bd. 31 (1893),
S. 97-8.

N. de G. Davies, *The Rock Tombs of Sheikh Said*, pp. 14-15, 18, pl. X; (٢)
H. Kees, *Studien zur ägyptischen Provinzialkunst*, Taf. 8.

Davies-Gardiner, *The Tomb of Amenemhet*, p. 37, pl. VIII. (٣)

J. Capart, *Une Rue de Tombeaux à Saqqarah*, I, p. 41; II, pls. XLVII, IC; (٤)

A. M. Blackman, *The Rock Tombs of Mair*, part IV, pl. VIII.

A. Erman, *Bilder der Jahreszeiten*, in *Zeit. f. äg. Sprache*, Bd. 38, S. 107-8; (٥)

W. von Bissing, *Miscellen*, in *Zeit. f. äg. Sprache*, Bd. 64, S. 138.

R. Lepsius, *Denkmäler aus Ägypten und Aethiopien*, II, 12 c; III, (٦)
12 a & d.

Zeit. f. äg. Sprache, Bd. 31, S. 99-100; Bd. 42, S. 128-131;

K. Sethe, *Urkunden des ägyptischen Altertums*, Abt. I, 16; Abt. IV, 128;

P. E. Newberry, *El Bersheh*, part I, pp. 3, 20, pl. XII.

G. Legrain, *Statues et Statuettes de Rois et de Partionliers*, 42126, p. 78. (٧)

E. William Ware, *Egyptian Artists' Signatures*, in *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, vol. 43, pp. 185 ff.

H. E. Winlock, *Excavations at Deir el Bahri, 1911-1931*, pp. 105-6. (٩)

N. de G. Davies, *Deir el Ghabrawi*, Vol. II, p. 10 pl. X. (١٠)

وما يكشف من ناحية أخرى عن مدى ما كانت تقضى به العقائد والتقاليد إذ ذلك وليس هذا بمنع من أن يكون الفنان قد قصدوا أيضاً من وراء تسجيل أعمالهم وصورهم في هذه الحالات فائدة شخصية كانوا يرجون أن تحقق لهم في العالم الثاني، على نحو ما كان من فائدة أفراد أسرة صاحب المقبرة أن تسجل أسماءهم وألقابهم وصورهم على جدران مقبرته، وعلى نحو ما كان أيضاً من فائدة الصانع والبال أن تسجل أسماءهم وصورهم على جدران مقبرة سيدم ليضمنوا بذلك أن يكونوا في خدمته في العالم الثاني كما كانوا في العالم الأول .

أما انتم الفن المصري بطابع عام فيرجع أولاً إلى الفرض منه ، فقد كان على أشد اتصال بالديانة المصرية ، يقوم على تحقيق مطالبها ومراعيها وتمثيل معتقداتها وأغراضها ، وفي هذا المجال لم يكن للفنان المصري متسع للاستمتاع بحرية كائنية ، تشجعه على اختيار الموضوعات المختلفة التي تهديه إليها شخصيته وميوله ، ولم يكن يستجيب لشعوره الفني ، أو يستوحى طبيعته ومشاكله الشخصية عما قد بينه باستمرار على ابتكار الأساليب والطرز المختلفة . فالعقائد الدينية محافظة بطبيعتها ، تزو إلى الماضي وتربط به ولا تسمح بالكثير من الابتكار والتجديد . وهو يرجع أيضاً إلى طبيعة البلاد التي تتميز باستقرار مظاهرها وخلوها من التراك والصراع بين عناصر الطبيعة المختلفة مما يميز بلاد الغرب عامة . ولا سريال للفن الأصيل إلا أن يكون مرآة للعقائد والأفكار ومظاهر الطبيعة التي ينشأ فيها . لذلك لا عجب إذا انتم الفن المصري كثيره من مظاهر نشاط المصريين بطابع عام ، تزول معه القوارق الكبيرة والاختلافات الحادة . ومع هذا فلم يلتزم الفن المصري في كل عصوره مظهراً ثابتاً وأسلوباً واحداً لا يتغير ، وإن كان قد التزم طريقة واحدة للرسم ، تخالف طريقة الرسم المنظور التي التزمها الفن في الغرب . فلكل عصر بل لكل أسرة في مصر تقريباً أسلوبها الفني الخاص الذي يميزها عن غيرها . فالأسلوب أو الطراز الفني في الدولة القديمة غيره في الدولة المتوسطة أو الدولة الحديثة ، وهو في الأسرة الثالثة غيره في الأسرة الرابعة أو الخامسة إلى غير ذلك .

ولا يرجع هذا الاختلاف إلى التطور الزمني فحسب، وإنما يرجع أيضاً إلى اختلاف الفنانين واختلاف أحاسيسهم ومثلهم العليا من عصر إلى آخر .

لهذا كله لا يجوز الاعتماد على عدم توقيع الفنانين بأسمائهم على آثارهم وعلى ما يبدو على الفن المصري من طابع عام لتدليل على فقدان الشخصية عند الفنانين المصريين، وعلى أن فهم فن غير شخصي لا أثر فيه لشخصياتهم . هذا إلى أن الفن المصري لم يكن حتى الآن موضوع دراسة مستفيضة شاملة تجلو تفاصيله ومسائله، فإذا استبهم علينا الآن أثر شخصية الفنان فيه، فذلك لأن الآثار الفنية لم تدرس دراسة مقارنة تكشف عن خصائصها وصفاتها الفنية . ومع كل لا يجب أن يفهم من ذلك أننا قصد القول بأن الفنان أو غيره من المصريين كان على إدراك تام لشخصيته وعمله الفني على نحو الفنان في العصر الحديث، الذي يطلق لشخصيته وحرية السبيل بقدر كبير وهو مدرك قيمة عمله من الناحية الفنية . فلقد كان الفنان المصري يشعر بأنه عضو في جماعة كبيرة أكثر من شعوره بفرديته ولتلك انصرف إلى تحقيق مطالبها ومثلها وكرس قبه وكفاءته في سبيل ذلك .

وإذا كنا نرى الآن أن ذلك قد حدد من حرية الفنان في عمله الفني، فلا يجب أن ننسى أنه كان يشعر بشعور الجماعة التي كان يعيش بين ظهرانيها، والتي كان يرتبط بها أشد الارتباط، ويدن بقائدها ويأخذ بتقاليدها في غار ومباحاة إزاء أفراد القبائل والشعوب المجاورة، كما أن مطالب الجماعة ومثلها كانت في الغالب تتفق مع مطالبه ومثله . على أنه من جهة أخرى لا يجب أن يفرينا هذا بالقول بأن الجماعة كانت كل شيء وأنه لم تكن للفنان شخصية في حدود شخصية الجماعة، كما ذهب إلى ذلك « واتر ولف » أحد أساتذة الألمان في بحثه له، استقصى فيه « الفردية والجماعة في مصر القديمة^(١) » في ضوء الآراء والنظريات القديمة التي سادت في بعض البلدان قبل الحرب الأخيرة . وقد انتهى فيه إلى أن مظاهر

W. Wolf, Individuum und Gemeinschaft in der ägyptischen Kultur, 1935. (١)

الحضارة المصرية من عمل الجماعة لا من عمل الأفراد ، باعتبار أن الجماعة وحدة قائمة بذاتها وأنها هي الخالقة المبدعة ، لأنها هي التي تشكل الفرد وتكونه ، وهي بذلك صاحبة الأثر الفعال مما يجعلها تسمو على الفردية . وعلى ذلك ليست الأعمال الفنية المصرية في نظره من ابتداع شخصيات مبدعة ، وإنما هي أعمال قام بها أو فذها وسطاء . فهي على حد قوله أشبه بأغنية أو أسطورة شعبية لا يعرف مؤلفها ، ولكنها تمت كعمل جماعي من أعماق الشعب ، ولذلك فهي صورة صافية عميقة للجماعة لأنها تبرز من عوارض الشخصية للمبدعة .

أما شخصية الفنان فهو يرى أنها لم تكن في مصر بذات موضوع ، إذ لم يكن هناك مجال للفردية حتى نهاية الدولة المتوسطة قريبا ، وإذا كانت قد ظهرت في الدولة المتوسطة ميول واضحة تعمل على تحرير الفرد من قيود المجتمع ، إلا أنها كانت قليلة ولم يقدر لها أن تمدو طولها حتى تؤدي إلى تحرير الفرد تماما ، إذ كانت تقاليد المجتمع أقوى من أن تسمح لها بذلك . وكل ما استطاعت أن تحققه هذه الميول هو التخفيف من شدة هذه التقاليد ، فظهرت في الفن إذ ذاك محاولات ضيقة مزودة في سبيل التحرر من قيود طريقة الرسم التقليدية ، تتجلى فيما يعرف بالتصنيف الجاني والتصنيف العالي . ولم يصبح لهذه المحاولات شأن إلا في عهد الدولة الحديثة ، وبذلك استطاع الفنان أن يتحرر من قيود الجماعة ويظهر كفرد ، وقد كان من أثر ذلك تصدع القوة الخالقة للجماعة . وفي استدراك لثمة في نهاية بحث له عن « معنى وقيمة المصروlogie »⁽¹⁾ عمد إلى تحديد الفرق بين الفردية والشخصية ، فذهب إلى أن « الفرد » هو من يعمل على إدراك منه على التحرر من قيود الجماعة وينصب قسما ضدها كلها أمكن ذلك ، في حين أن « الشخصية » هي المتفذة لما تشربه الجماعة من دوافع سامية . وبهذا المعنى ماد فاضل « إيمحوتب » كبير بنائى « زوسر » من الشخصيات لأنه قام بتنفيذ ما كانت تصبو إليه روح الجماعة . أما « اخاتون » فهو « فرد » في نظره لأنه خرج على الجماعة ولم يرض تقاليدها

وأوضاعها ، وكذلك كل قنان منذ الدولة المتوسطة ممن حاولوا الخروج على التقاليد
الموروثة التي فرضها الجماعة .

من هذا يتضح أن « ولف » وإن كان قد اعترف بشخصيات الفنانين
المصريين ، إلا أنه لا يرى لشخصياتهم أدنى الأثر في أعمالهم الفنية ، فلم يكن لهم أكثر
من الوساطة في تنفيذ ما كان في روح الجماعة ، وما كانت تشعير بالحاجة إليه .
أما الأفراد الشاعرون بفرديتهم فهم في نظره خارجون على الجماعة وتقاليدها ،
وليس لهم أثر سوى إحداث الصدع في بنية الجماعة . ونحن وإن كنا لا نكر
ما كان للجماعة في مصر القديمة من أثر قوي واضح على نواحي النشاط المختلفة ،
حيثما لها طبيعة البلاد وظروف الحياة فيها والعامل الزمني ، إلا أن ذلك لم يكن
بالقدر الذي يمثل تماماً الأثر الشخصي للأفراد ، ومنهم الفنانون ، وخاصة في العمود
الزاهر من تاريخ مصر القديم . وإذا كان من الصعب استنباط هذا الأثر بوضوح
في الوقت الحاضر ، فذلك لأسباب مختلفة ، منها قدم عهد الحضارة المصرية وانقطاع
صلتها بها واتخاذها طابعاً دينياً قوياً لم يكن يسمح للفنان بحرية كافية تمكنه
من الاستجابة لشخصيته وشعوره الفني بدرجة كبيرة ، ثم الأغراض التي كان يتوخاها
الفنان نفسه من فنه إلى غير ذلك مما شرحنا بعضه فيما سبق . ومع هذا فيلاحظ
أن كل عصر بل كل أسرة لا تخلو من بعض العناصر الفنية المستحدثة والمحاولات
الفنية الجديدة ^(١) ، وهي لا يمكن أن ترجع إلا إلى شخصيات الذين استحدثوها
وإن كنا لا نعرف عن شخصياتهم شيئاً . ومن الشطط اعتبار هذه المحاولات خروجاً
على الجماعة بل إلى الذي يذهب إليه « ولف » ، وإنما يمكن عدها في سلك المبتكرات
المحدودة لشخصيات فنية متميزة ، ابتدعتها في حدود المستندات المائدة بما كان

H. Schaefer, Zum Wandel der Ausdruckform in der ägyptischen Kunst, (١)
in Zeit. f. aeg. Sprache, 66 (1930), S. 8 ff. ;

H. Schaefer, Ägyptische und hontige Kunst, S. 51—53 ; H. Junker, Giza
III, S. 66 ff. ;

H. Junker, Von der ägyptischen Baukunst des alten Reiches, in Zeit. f.
aeg. Sprache, 63, S. 1 ff.

لا يضير الجماعة في شيء، وذلك كالنصف الجانبي أو النصف العالي، مما يستشهد به « ولف » في بعض مناظر الدولة المتوسطة والدولة الحديثة . وإذا سلمنا جدلاً بأن الشخصيات من الفنانين لم يكن لها أكثر من الوساطة في تنفيذ ما تتطلبه الجماعة، فالأمر يعزى التفوق الفني الذي أحرزه كثير من الفنانين على غيرهم حتى استطاعوا في حدود المستقبلات السائدة بلوغ ذروة الإقنان الفني بما لا سبيل إلى إنكاره حتى في آثار الدولة القديمة التي يمتدحها بعض العلماء أجل ما خلفته مصر في عصورها المختلفة ؟

أما ما يدعيه الأستاذ « ولف » من عدم وجود الموهوبين في مصر، والاستغناء عنهم بالتقاليد الثابتة، وتدليه على ذلك بطريقة العمل التي اتبناها الفنان في جميع عصوره، وهي الاستمارة بالخطوط والنقط أو بالشباك من الخطوط في رسم الصور على الجدران وفي نحت التماثيل، مما أغنى في نظره عن الموهوبين من الفنانين، ووقى الفن في الصور التي كادت تلتأني فيها المقدرة الفنية من الانحطاط التام فهو أشبه بالإدعاء بأن في وضع القلم في يد الأعمى الذي لا يقرأ ولا يكتب ووضع المتظار على عينه ما يكفي لإجادة الكتابة والقراءة . حقاً لقد كان لطريقة العمل هذه أثر يذكر في الفن المصري، ولكنه لم يمدد أن يكون أثراً مساعداً على الإجادة ولم يكن العامل الأصيل فيها . فقد ساعدت هذه الطريقة على تمثيل الأجسام والأشكال في نسب وأبعاد متسقة، ولكن لما أدنى الأثر في طراوة الخطوط وشدتها وما تفيض به من حياة وقوة وما يمتاز به من حساسية وجمال، ولا فيما تطرق به ملاحظ الوجوه من معان سامية، وما تحسه فيها من مشاعر خالدة، وهذا كله من عمل الفنان نفسه وفيض روحه وإحساسه . لقد امتاز المصري القديم في كل عصوره بأنه يسلك إلى تحقيق أغراضه أيسر السبل ويستخدم لها أسهل الوسائل ويبلغ بها أقصى ما يريد من إقنان وكمال مما يدل على قدرة غريبة وكفاءة ممتازة . وليست الطريقة التي اتبعها في عمل صورهم وتماثيله، إلا إحدى وسائله المختلفة التي اتخذها في كثير من شئونه . فليس لها من فضل أكثر من أنها ساعدته على أن يصيغ قه في حدود تقطها وخطوطها في يسر واتساق . ثم هذه الطريقة

بالذات من الذى ابتدعها أول الأمر ؟ أى التنايلد الثابتة ؟ أم هى الجماعة ؟ إلى جانب هذا يلاحظ أنها لم تلتزم فى سائر الصور نسباً وأبعاداً واحدة^(١)، وليس من شك فى أن اختلاف هذه النسب والأبعاد من عصر لآخر لا يرجع فى نية إلى التقاليد ولا إلى الجماعة .

على أن أهم ما يتقدم به « ولف » فى تأييد الأثر الكلى للجماعة وانعدام الأثر الشخصى ، هو محاولته تفسير طريقة الرسم المصرية بما يتفق ووجهة نظره . وهى محاولة لا تخلو من طرافة ، إذ يقول إنه من المعروف أن الفنان المصرى لم يتقيد فى رسم صوره بقواعد المنظور ، التى تقتضى رسم الشيء الواحد أو المنظر من وجهة نظر واحدة من مكان ثابت . وهو يرى فى قواعد المنظور هذه ما يبدل على منتهى واحد ، يشر بذاتيته ويستقل بنفسه عن عالم المظاهر . أما طريقة الرسم المصرية فلا تتقيد بوجهة نظر واحدة ، وإنما ترسم الشيء الواحد وكذلك المنظر الواحد من وجهات نظر مختلفة ، مما يجعل الصورة تتألف من عدد من التصويرات المستقلة . لتلك يذهب « ولف » إلى أن هذه الصورة لا تشير بأية حال إلى الفنان ، وأن لنا أن نستسيج أنه لم يكن هناك فرد مبدع ألتأها بحيث كان يستقل بنفسه عنها وهو يتأملها ، ولذلك فالفن المصرى فن غير شخصى . على أن طرافة هذا التفسير لا تمنع من بجه ومعرفة وجه الحق فيه .

من المعروف أن طريقة الرسم المنظور استحدثها الإغريق منذ القرن الخامس قبل الميلاد ، وقد وجدت فى بداية الأمر اعتراضاً قوياً ، فخارها « أفلاطون » بشدة وبهارات قوية ، إذ وجد فيها ما يناقض حقائق الأشياء المرسومة أو الصورة ، لأنها على حد تبينه تنفى بالصورة المرئية لا بالصورة الحقيقية ، ولأنها تعتمد فى أساسها على ما ركب فى طبيعة الإنسان من قص ، ولا تحاول أن تعتمد فى أحكامها على المقاس والد والوزن ، وإنما تكتفى بالصورة المرئية الخادعة . وقد قال عنها

H. Schaefer, Von ägyptischer Kunst, S. 318 ff.

أيضاً: « إن الفن الذى لا يمثل الشيء كما هو، وإنما يمثل كما يرى، هو نفسه فن سىء، يتجه إلى السوء، ولا يتبع إلا السوء^(١) ». وهذا الاتقاد الشديد يدعونا إلى التشكك فيما إذا كان « أفلاطون » قد شعر حقاً بأن لهذه الطريقة فى الرسم والصورة علاقة بذاتية الفنان . وحتى إذا سلمنا جدلاً بأنها تدل على شعور الفنان بذاتيته، فإن ذلك لا يجب أن يتعدى الطبقة الأولى من الفنانين الإغريق الذين ابتدعوها وشابوها عن إدراك تام منهم . أما من تلاميذ من الفنانين حتى الوقت الحاضر ممن أخذوها بالتقليد أو بالتعليم والمران، فلا يمكن أن يبدل استخدامهم لها على أنهم اختاروها لأنها تتفق وشعورهم بذاتيتهم، ولا سبيل إلى الاحتجاج بأن شعورهم بذاتيتهم كان أو لا يزال يبرؤهم لقبول هذه الطريقة عن سجية وطبع، لأنه ليس من شك فى أنهم اكتسبوها بالتعليم أو المران، ولا يزال يبدل حتى الآن فى تعليمها جهد ليس بالقليل . إلى جانب هذا يلاحظ أنها لم تستكمل قواعدها وخصائصها إلا فى عهد الإحياء فى أوروبا، ولا سبيل إلى القول بأن الفنانين لم يستكملوا شعورهم بذاتيتهم إلا منذ ذلك العهد . ومع هذا كله فقد بدأ كثير من الفنانين فى العصر الحاضر يتخذون طرقاً أخرى فى رسومهم وصورهم لا تتقيد بقواعد المنظور، ولا يمكن أن يبدل هذا على أنهم فقدوا شعورهم بذاتيتهم، بل لعل الأمر على التقيض، فإن مجرد محاولتهم التحرر من قيود المنظور الذى فرض سيادته مدى قرون عديدة ليدل فى حد ذاته على قوة شعورهم بذاتيتهم أو فرديتهم، حتى بالمعنى الذى يقصده « ولف » من الفردية . وفوق ذلك كله هناك ما يدل على أن المصريين قد أدركوا بعض قواعد المنظور^(٢)، على أنهم لم يأخذوا بها وذلك لأنها تتنافى مع أغراضهم ومقاصدهم، فالصور التى كانوا يمثلونها على جدران معابدهم ومقابرهم لم يكن الغرض منها تمثيل عين الناظر أو مجرد تمثيل الأشياء والأجسام على نحو

Platon, Staat, 588 A, 603 D—608 B.

(١)

H. Schaefer, Von ägyptischer Kunst, S. 213—14;

(٢)

L. Kiese, Die Tiefendimension in der Zeichnung des alten Reiches, in Zeit.

f. äg. Sprache, 52, S. 9 ff.

H. Senk, Vom perspektivischen Gehalt in der ägyptischen Flachbilderei.

in Zeit. f. äg. Sprache, 53, S. 78 ff.

ما تبدو في الطبيعة ، وإنما كان الغرض منها حقيقة ما تمثله لفائدة ذلك في العالم الثاني حسب ما كانوا يعتقدون . لذلك لأغرابة في ألا يحتلوا بالطريقة التي تنكثي برسم وتصوير ما ينطبع من مظاهر الأشياء على شبكة عين الناظر ، وأن يؤثرها الطريقة التي تساعد على تمثيل الأشياء حسب مظهرها الحقيقية ، وهو مادافع عنه « أفلاطون » ، لأن ذلك يتفق مع أغراضهم الدينية ، وليس لأنه يتفق مع وجهة نظر الجماعة كما يذهب « وقت » .

اقصرنا فيما سبق على الكلام عن شخصية الفنان نفسه ، أما عن عمله الفني من حيث مشابهته لمن يمثله ودلالته على شخصية الممثل ، فقد اختلفت الآراء في ذلك اختلافاً كبيراً . فن العلماء من يرى أن التماثيل وخاصة رؤوسها صور دقيقة لمن تمثلهم ، إذ كان على المثال أن يستلم الملاح الشخصية لمن يمثله وألا يكتفى بتثيل الملاح والصفات العامة للجنس ^(١) . ومن هذا القليل مذهب إليه « ماسيرو » من أن التماثيل ^(٢) صور صادقة تمثل أشخاصاً معينين بقدر ما استطاعت قدرة المثال وأن كل تمثال كان جسماً حقيقياً من الحجر ، ولم يكن جسماً مثالياً يراعى فيه جمال الشكل والتعبير ، وإلا لما تسر للقرن أن يجد فيه الملجأ الذي يوافقه ^(٣) . ويرى « بروجش » أن مشابهة التماثيل للأصل هيض على شخصية من تمثلهم حياة خاصة ^(٤) . ومن ذلك أيضاً ما يذهب إليه « بونكر » من أن الفنان الذي صنع ما يعرف بالرؤوس البديلة التي عثر عليها في الجزيرة لم يدخر وسماً في تمثيل خاصية كل فرد ، وبذلك أبدع أفراداً لا مجرد صور عامة . ويضيف إلى ذلك أن الإنسان ليبحث دون جدوى عن التفاصيل التي يمكن أن يكون لها الأثر الفعال في مظهر الوجه وما يدل عليه من تمييز ، ومع ذلك تطالما في كل وجه شخصية بارزة محددة .

Perrot-Cléopier, Histoire de l'Art dans l'Antiquité, t. I, p. 633;
R. Dolbrueck, Antike Porträts, 1912.

(١)

(٢) فيما عدا تماثيل الآلهة

4 Maspero, in O. Rayet, Monuments de l'art antique, t. I, p. 4.

(٣)

H Brugsch. Die Aegyptologie, S. 185.

(٤)

وهو يصف تمثال الأمير « حيونو » من عهد بداية الأسرة الراجعة بأنه تنجلى فيه شخصية صاحبه أتم جلاء ، ومع أنه قد استبد منها عوارض الحياة الدنيا إلا أن ذلك ساعد على إبراز جوهرها ^(١) .

على أن هناك فريقاً آخر من العلماء يعتقد أن التماثيل المصرية ليست إلا صوراً عامة أكثر منها صوراً فردية . فيذهب « اشنايدر » إلى أن أول ما كان يتم به التماثيل هو تمثيل الجنس والزواج والسن بصفة عامة ، ثم يأتي بعد ذلك تمثيل الفردية في المرتبة الثانية وربما في المرتبة الثالثة ^(٢) . ويستند « اشينجبرج » أن كبار التالين في الدولة القديمة لم يمثلوا الأشخاص على حقيقتهم ، وإنما أبدعوا تماذج في حالة الشباب والكمولة ، وأن تمثيل الشخص حسب صورته الحقيقية بدأ مع انحياز الفن نحو « الواقعية » الذي يظهر أنه بدأ في الدولة المتوسطة ثم بلغ غايته في الفن الطبيعي للدولة الحديثة والفن الصادق في العهد الصاوي ^(٣) . ولقد اعتد في رأيه هذا على تماثيل للكهنة « رع حر » في المتحف المصري ، متقدماً أن أحدهما يمثل صاحبه فيما بين الشرين والثلاثين من عمره وأن الثاني يمثله فيما بين الخمسين والستين ، وأنهما لم يمنا في عهدين مختلفين ، وإنما صنما ما في وقت واحد في أواخر حياة صاحبهما . على أن هذين التماثيل بالذات كانا موضع خلاف في الرأي ، فن العلماء من ذهب إلى أنهما لشخص واحد ، ومنهم من لم يستطع أن يرى بين ملامح وجهيهما سوى مشابهة ضيقة ^(٤) ، ومنهم من ذهب إلى أنهما لشخصين مختلفين يحملان اسماً واحداً ^(٥) . على أنه لما كان أحدهما يمثل صاحبه وعلى رأسه الشعر المستعار ، والآخر يمثله بشعر طبيعي قصير ، لذلك عمد « انجلباك »

H. Junker, Giza I, S. 62, 156, 198.

(١)

H. Schneider, Kultur und Denken der alten Aegypter, S. 99 ff.

(٢)

W. Spiegelberg, Die Darstellung des Alters in der älteren ägyptischen Kunst vor dem mittleren Reich, in Zeitschrift fuer ägyptische Sprache und Altertumskunde, Bd. 54, S. 73.

(٣)

J. Capart, Leçons sur l'art égyptien, 1920, p. 226.

(٤)

L. Curtius, Aegypten und Vorderasien, S. 80-81.

(٥)

إلى تيسير المقارنة بينهما في ظروف مماثلة، فاستحدث نموذجاً من الرأس ذى الشعر الطبيعي، ثم ركب عليه نموذجاً من الشعر المستعار، فبدت المشابهة التامة بين التماثيل بما أثار الدهشة. وقد خلاص « أنجلباك » من تجربته هذه إلى القول بأن الفنان الذى استطاع أن يصنع رأسين متشابهين على هذا الحول لابد أن كان فى استطاعته كذلك عمل صورة دقيقة للإنسان الحى، غير أنه أضاف إلى ذلك أن هناك فرقاً كبيراً بين تمثيل الوجه بالنسب الرئيسية الصحيحة وبين تمثيل الوجه بحيث يعبر عن شخصية صاحبه. وقد انتهى من ذلك إلى أن الفنان المصرى لم يكن يدرك أنه فى الإمكان تمثيل الفردية أى الشخصية^(١).

من هذا يتضح مدى اختلاف رأى بين العلماء، وهو يرجع فيما نقصد إلى عدم تقدير وجهة نظر الفنان المصرى ومعتقداته ومثله العليا حق قدرها. فلم يكن الفنان يستوحى إحساسه الفنى بحسب كما أسلفنا، وإنما كان يصدر أيضاً فى عمله عن عقائده وأفكاره ومثله التى استوحاها من المجتمع المصرى والتى كان يسمو إلى تحقيقها المصريون. وفى الواقع ليس عمله الفنى سوى عقائد المصريين وأفكارهم ومثلهم مجسمة فى الحجر أو مصورة على الجدران فى طراز فنى جميل. لقد أدرك كثير من العلماء أن التماثيل والصور المصرية تمثل أصحابها فى أحسن أحوال حياتهم بأجسام هيفى حياة وقوة ورؤوس تشيع فى ملاحظها اليقظة والاتباء^(٢)؛ ولكن أحداً منهم لم يفسر السبب فى ذلك، إذ ليس من المقول أن سائر من صنعت لهم التماثيل والصور من المصريين كانوا فى حياتهم يمثل هذه الأجسام المثالية أو أنهم كلهم متلوا فقط فى زهرة شبابهم^(٣). على أننا إذا تذكرنا أن هذه التماثيل والصور وجدت فى المابد والمقابر أدركنا أنه لا بد أن تكون هناك علاقة وثيقة بين ما يبدو عليها من مظهر وماتل عليه من معنى وبين عقائد

R. Engelbach, The Portraits of Ramses, in *Mélanges Maspero* I, pp. 101 ff. (١)

Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'orient classique, les origines*, (٢)
p. 406 ;

H. Schafer, *Das altägyptische Bildnis*, S. 19.

H. Schafer, *Von ägyptischer Kunst*, S. 19, 20.

(٣)

المصريين وما كانوا يتصورونه من مظهر يرجون أن يكونوا عليه في الحياة الثانية . وإتا لتجد صدى هذه العقائد في بعض ما حفظ لنا من الآثار المكتوبة ، فيها نعرف مثلاً أن التحنيط لم يكن مجرد الاحتفاظ بشكل الجسم على حالته عند الوفاة ، وإنما كانت تحدوه الرغبة في أن يستعيد الجسم حياته وشبابه مرة أخرى . فكان مما يمل عند تحنيط الميت هذه البارة : « إنك تعيش الى الأبد وإنك دائماً في زهرة الشباب »^(١) . وفي متون الأهرامات مالا يدع سيلاً للشك في أن المصري القديم كان يتنى أن يستعيد حياته وشبابه بعد الموت ، وأن يكون صحيح الجسم معافى من كل سوء^(٢) . وقد صاغ الفنان هذه المعتقدات فيما قام به من تماثيل وصوره ، ففى بذلك يمثل أصحابها على الميتة التي كانوا يعتقدون أو يرجون أن يكونوا عليها في الحياة الثانية . على أنها مع ذلك لا تمثلهم في شكل مثالى لاصلة له بالمظهر الطيب ، وإنما تمتد في منابها على سماتهم وملاحظهم الشخصية . فقد كانت المادة الأولى التي يصدر عنها الفنان في عمله هي ما ارتسم في مخيلته من هذه الملاح ، ومن ثم يسو بها فيزيل عنها عوارض الحياة الدنيا ليستعيد الوجه شبابيه ونضارته ، وبحيث لا يتم ملاحظه عن المشاعر والأحاسيس الدنيوية . وبذلك يمثل التمثال الصورة التي يرحى أن يكون عليها صاحبها في الآخرة مع التقيد بقدر الإمكان بصورته الحقيقية في الحياة الدنيا . وما يؤيد ذلك أن كلمة « تمثال » في اللغة المصرية تدل على معنى « مثل » كما تنى أيضاً « جيل » و « وسم » و « كامل » .

وهذه العقيدة عند المصريين لا يجب أن تثير دهشة أو ريبنا ، فاما نجد ما يمثلها في الديانات الحديثة . فالمسيحية تدن بعقيدة البعث بالجسد ، وتزيد الكاتوليكية على ذلك بأن الجسد يستعيد طبيعته الصحيحة وكل زخرفته وجماله ،

F. Grapow, Ueber die anatomischen Kenntnisse der alten ägyptischen (١)
Ärzte, S. 5-6 ;

H. Kees, Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter, S. 88.

K. Sethe, Die Altägyptischen Pyramidentexte, § 704 c—705 c. 707. (٢)

وقد ذكر القديس « أوجستين » صراحة بأن المسيح سيمجد بعجمه بقدرته الإلهية على ما شوهه منه المرض والشيخوخة . علاوة على هذا تمتد الكاثوليكية بأن أجسام أهل الجنة تمتح أربع صفات عند موتها ، وهي عدم الإحساس بالألام والتضارة والقدرة على الحركة ثم الجمال . أما في الإسلام فقد جاء في الأحاديث أن من يدخل الجنة يتم ولا يأس ولا تبلى ثيابه ولا يفنى شبابه ، وقد جاء أيضاً أن أول زمرة تلج الجنة صورتهم على صورة القمر ليلة البدر ، كما ورد أيضاً أن « أهل الجنة جرد مرد يض جاد مكحولون أبناء ثلاث وثلاثين على خلق آدم ^(١) » .

وبذلك تختلف التماثيل المصرية بدءاً أو قريباً عن الحقيقة بقدر ما كان الفنان يتقيد بالصورة أو يبتعد عنها ، وفي هذا مجال واسع لقدرة الفنية وخياله ، كما تختلف باختلاف الصور وما طرأ فيها على المعتقدات السائدة من قوة أو ضعف لأسباب وعوامل مختلفة . ففي عهد الدولة القديمة ، وهو العهد الذي بلغت فيه « المصرية » الصميمة غاية سلطانها واستقرت فيه أوضاع الحياة على أسس قوية ، كانت التماثيل تعبراً تمثيلاً عن المعتقدات المصرية ، فلا تم ملاحظتها عن عوارض الحياة الزائلة وأحاسيسها ، وإنما تمثل أصحابها في صور مجلوة تسمو عن الحياة الواقعية ، وترقى بأصحابها إلى عالم الخلد . ومن هذا يتضح السبب في عدم دلالة التماثيل على شخصية صاحبها ، لأنه ما كلف ليتفق تمثيل الشخصية الدنيوية مع الفرض المقصود من التمثال ، ومن جهة أخرى ما كان ليستقيم تمثيل الشخصية الدنيوية مع ما درج عليه التماثيل من التسامح بملاحع صاحب التماثيل عن عوارض الحياة الدنيا من ضعف وسقم وقبح وشيخوخة وما إلى ذلك ، مما كان يقتضى إدخال كثير من المحسنات على ملاحع الصورة الحقيقية التي تعتبر فيها تمتد الوسيلة المادية للتعبير عن الشخصية . لذلك فإنه مما يتفق والحقيقة القول بأن الفنان المصري

(١) أحياء علوم الدين للإمام أبي حامد محمد بن محمد النزالى ، طبع المطبعة السنيانية المصرية سنة ١٩٢٣ م ١٥٩ ١٦٢

لم يشأ إذ ذاك أن يعبر عن الشخصية الدينية لمصاحب التمثال أو الصورة، لأنها كانت في نظره تارضة من عوارض الحياة الدنيا، ولأنه تخلى عن قصد أدائها ووسيلتها المادية بعدم تقيده بتمثيل الملاح الشخصية^(١).

على أنه في أواخر الدولة القديمة بدأ يذب الاضطراب في أوضاع الحياة الاجتماعية في مصر وبدأ الضعف يتطرق إلى الملكية الألفية مما أثر على هيبتها وقداستها، فانتشر الشرك في المعتقدات الدينية وساد الفن روح جديدة ظهر أثرها في تماثيل ملوك الأسرة الثانية عشرة، فجاءت تماثيلهم ثم على شخصياتهم وملاحهم الشخصية للدرجة كبيرة وتبرعوا لآقوه من غناه وما بذلوه من جهد وعزم في سبيل تدعيم سلطتهم والتضاه على ما ساد المجتمع من فساد ومساوئ. أما في الدولة الحديثة عندما اشتد اتصال المصريين بأفم الشرق القديم، وامتد سلطانهم على مساحات كبيرة من الأفطار خارج حدود بلادهم، واتسع أفق تفكيرهم، ونمت حياتهم ووقت أحاسيسهم، فقد كان من الطبيعي أن يترك هذا كله أثره على الفن، فترق حواشيه وتلين خطوطه وتصفو مجاليه وهو في هذا كله يهدف إلى المثالية. على أن «اختاتون» ناصر «الواقية» في الفن وحمل لواحه على نحو ما حمل لواء الانجاء الديني الجديد في سبيل التحرر من المعتقدات الموروثة والاستمتاع بمظاهر الطبيعة وجمالها وإثارة الحياة الطبيعية الصادقة. وبذلك كان الانجاء الفني الجديد صدق للمعتقدات والأفكار الجديدة على نحو ما كان الفن القديم صدق للمعتقدات القديمة. فسد الفنانون في عهد «اختاتون» إلى تمثيل مليكهم على طبيعته وسجته توخيا للحقيقة الصريحة بما لا مثيل له من قبل. ومع ذلك لم يلبثوا أن ابتدعوا طرازا مثاليا لأفراء الأسرة المالكة تردد صدهاء في صور وتماثيل عظماء الأفراد، وهو يمتاز بما ينبض به من حياة داخلية تفيض حسا وشعورا. على أن هذا الانجاء لم يقدر له البقاء طويلا وإن كان قد استطاع أن يترك آثاره واضحة بعد عهد «اختاتون».

A. Skouky, Die Privatgrabstatue im alten Reich der Geschichte des alten (١)
Aegypten.

من هذا نرى أن الفن للمصرى لم يلزم أسلوباً واحداً في غصوره المختلفة وأن الفنان إنما كان يستجيب لإحساسه الفنى وعقائده ومثله وما كان يسود عصره من أفكار ومشاعر ، دون أن يتقيد في عمله بباراز الشخصية الدينية لمن يمتنه على حساب ما عدا ذلك من أفكار وعقائد . وبذلك لم يكن عدم تمثله لها عن عجز منه أو عدم إدراكه وإنما لأن ذلك لم يكن من أهدافه في أكثر الأوقات .

نخلص من هذا البحث إلى أن الفنان المصرى لم يكن ينقصه الشعور بشخصيته والاعتزاز بها ، وأنه وإن كان لم يوقع باسمه على معظم آثاره ولم يتجمل فيها أثره الشخصى قوياً وإسماً ، فذلك لأن الفرض من عمله الفنى كان يحول دون ذلك . كما نخلص أيضاً إلى أن الفن المصرى وإن كان يسم في مجموعته بطابع عام ، إلا أن ذلك لم يكن لأن الجماعة كانت القوة الحائلة الوحيدة في مصر القديمة ، ولم يكن للفنان من عمل سوى الوساطة في تنفيذ مطالبها ، ولكن لأنه كان يشير بأنه أحد أعضاء هذه الجماعة وفخر بإنتمائه إليها ويشعر بأحاسيسها ومثلها العليا فترحم عن ذلك في آثاره الفنية . ومن هنا ذلك الطابع المتسق في قبه الذى تفرضه أيضاً طبيعة البلاد والمصور الذى عاش فيها ، ومع ذلك فى حدود هذا الطابع المتماثل وجد الفنان المجال لإبداعه الشخصى . وإذا كان من غير الميسور حتى الآن الإلمام بشخصيات فنية واضحة المعالم فذلك يرجع إلى أسباب مختلفة . أما الأعمال الفنية فهى فى الغالب لا تدل على الشخصية الدينية لمن تمثلهم ، كما أنها ليست مجرد صور نموذجية أو مثالية وإنما تجمع بين الصورة الحقيقية وبين الصورة المثالية لكل عصر ، بحيث تمثل الصورة التى كان المصرى القديم يرجو أن يكون عليها في الحياة الثانية ، فقد سما الفنان بالصورة الواقعية وجلاها في صورة مثالية تمثل صاحبها في شباب خالده . وفى هذا مجال واسع لمقبرة الفنان وقدرته الفنية ،

إذ لا تمتد قيمة العمل الفني في كثير أو قليل على مدى ارتباطه بملاح أو شخصية من بعده . وأخيراً لعل في هذا كله ما يدل من ناحية أخرى على أنه يجب أن يراعى قبل كل شيء قياس الحضارة المصرية وما يتصل بها من مسائل بمقاييسها الخاصة، ولا يعتمد كثيراً على مقاييس الحضارات الأخرى ولا على وجهات النظر السائدة . وإنما يجب الاعتماد أولاً وقبل كل شيء على فهم طبيعة المصريين وظروف حياتهم ومعرفة عقائدهم وأفكارهم وإدراك مثلهم العليا، حتى نتمكن أحكامنا من كثير مما تعرض له من أخطاء .

الهزمة

للكنوز فؤاد حسين

أو ألف همزة أو ألف فقط صوت تشترك فيه سائر اللغات السامية الحامية وتطبق به اللغات الهندية الأوروبية نطقاً مختلفاً^(١) فحن نجده في المصرية القديمة^(٢) والأكدية^(٣) والكتانية^(٤) والجيشية^(٥) والآرامية^(٦) والعربية سواء منها الشمالية أو الجنوبية . ويرجح أن لغة الضاد هي أسبق لغة سامية أوجدت إشارة خاصة للدلالة على هذا الصوت ، ومن ثم جاءت بعدها العربية واستعملت الإشارة المعروفة باسم (شوا)^(٧) . وإن كان من السير على الباحث أن يحدد بالضبط بدء استخدام هذه الإشارة في العربية إلا أن هناك حقيقة ثابتة يستطيع تقررها ، وهي أن هذه الإشارة في العربية لم تكن واحدة في تاريخ كتابتنا فإن أبي داود السجستاني يذكر ما ملخصه أن الهزمة إذا وقعت في صدر الكلمة اكتنق للإشارة إليها بقطعة واحدة يرسمها الكاتب بين بدى الألف ويرفها قليلاً إلى رأسها إن كانت ممدودة مفتوحة مثل كلمة (سأسهم) أى (آتيانم) في قوله تعالى (ولقد آتيانم) . أما إن كانت غير ممدودة ومفتوحة رسمت الهزمة بقطعة في قفا الألف مثل (سأسهم) في قوله تعالى (هل آتيانم) . أما الهزمة التي ترد في نهاية الكلمة فهي إما ممدودة أو غير ممدودة ، فالممدودة إن كانت منونة أشير إليها

E. Sleva. Grundsätze der Phonetik, 5. Aufl., 1901. (١)

K. Sethe, De Aleph prosthetico in lingua aegyptiaca verbi formis praeposito (٢)
Berlin 1892.

A. Ungnad, Babylonisch-Assyrische Grammatik; Meenen 1926. (٣)

G. Bergsträsser, Hebräische Grammatik. 1. Teil, Leipzig 1918. (٤)

A. Dillmann, Grammatik der Äthiopischen Sprache, Herzg. C. Bezold, (٥)
Leipzig 1899.

G. Dalman, Aramäische Grammatik, Leipzig 1906. (٦)

(٧) فؤاد حسين — الترملة في اللغة العربية — القاهرة ١٩٤٠

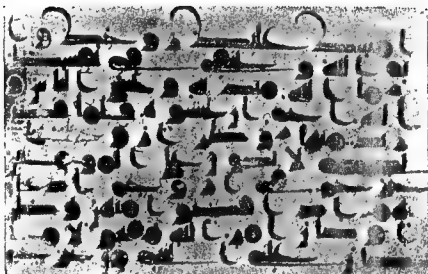
بنقطتين بين يدي الألف مثل (والمسما' سنا) أى (والسما' بناء) وإن كانت غير منونة اكتفى بالإشارة إليها بنقطة واحدة بين يدي الألف مثل قوله تعالى (أصصاً) أى (أضء من الآية الكريمة — كلاً أضء لم —) . أما الهزة غير المدودة أعنى المقصورة فهى إما منونة أو غير منونة أيضاً فإن كانت الأولى أشير إليها بنقطتين فى قفا الألف مثل (ملحاً) أى — ملجاً — فى قوله تعالى (لويجدون ملحاً) وإن كانت غير منونة اكتفى بالإشارة إليها بنقطة واحدة فى قفا الألف مثل (ملحاً) أى — ملجاً — من قوله تعالى (أن لا ملجأ من الله) وإذا وقعت الهزة فى داخل الكلمة فإن كانت متصلة أشيرنا إليها بنقطتين واحدة قبل الألف والأخرى بعدها إلا أن الثانية أرفع سناً من الأولى ويطلق عليها السجستانى (المقيدة) . والأولى للإشارة إلى الهزة بين الثانية للفتحة . مثل (المصرنات) أى (القرآن) . و (بناتنا) أى (بناتنا) أما إذا كانت الهزة جزءاً فلا تقط إلا واحدة مثل (ونانو) أى (وتأوا) . ولا يقف السجستانى عند هذا الحد بل يمرض لرسم الهزة إذا سهلت أو حققت ، ويمرض لها إذا أشكلت على القارئ ، وهو يتحدث أيضاً عن نوع اللداد الذى يستحسن استخدامه عند رسمها ورأى أبى عمرو بن العلاء فى اختلاف الهزتين ووسمهما ^(١) . أما ابن سبيد الداني ^(٢) فيرى رسم الهزة نقطة باللداد الأصفر كما ترسم الحركة بنقطتها الخاصة ، وهو يرمز بالهزة المسهلة التى يكتب رسم حركتها فقط ، ويهمل الإشارة الدالة عليها . أما هزة الوصل فيشير إليها بخطيط ألقى بمداد أحمر يرسم قليلاً إلى رأس الألف إن كانت الحركة فتحة وفى منتصفها إن كانت ضمة وفى أسفلها إن كانت كسرة كما يظهر لنا من النص (رقم ١) حيث نجد فى السطر الثالث فى عبارة — ما الله بـ خطيطاً أفضياً عند رأس الألف إشارة إلى هزة وصل مفتوحة وفى السطر التاسع من نص

(١) كتاب المصاحف تأليف أبى بكر عبد الله بن أبى داود سليمان السجستانى نسا . جبرى

ص ١٤٤ — ١٥٠

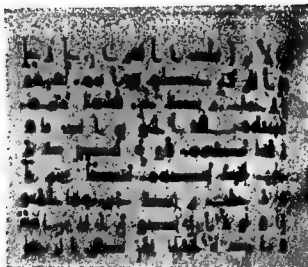
(٢) كتاب الفتح فى رسم مصاحف الامصار مع النقط تأليف ابن سبيد الداني نسا .

١. برنول ١٩٣٢



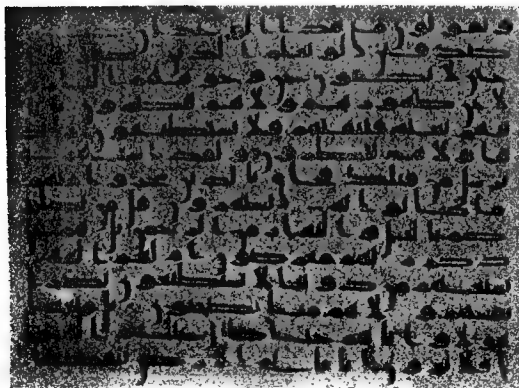
(البس ١)

سورة الأحزاب ي ٣٧ - ٣٨



(النس ٢)

سورة الزنبرف ي ٣١ - ٣٣



(النس ٣)

سورة الأنبياء ي ٣٨ - ٤٤

النس نجد في عبارة — أمر الله — خطيلاً أفقياً في منتصف الألف إشارة إلى الضمة . وفي النص الثاني من ٢ زى في عبارة — من الثرتين — وفي س ٤ في عبارة — في الحياة الدنيا — خطيلاً في أسفل الألف إشارة إلى الكسرة .

ولم تكن هذه الإشارة هي الوحيدة التي اصطلاح القوم عليها قبل تعميم الرسم الجديد لما والذي ينسب إلى الخليل أعني (ع) بل هناك مجموعة من المصاحف يتبين من الاطلاع عليها أن الهززة كان يشار إليها برسم يقرب من العدد (٧) ومكتوب بمقداد أحركا يظهر ذاك وانحما من النص (رقم ٣) السطر الثامن في لفظي — يستهزؤون — و — يكلأؤكم — وقد عثر في مخطوطات أخرى على إشارة جديدة ، وهي عبارة عن ثلاث نقط ترسم بالمقداد الآخر إما عمودية كما هو الحال في (: اسرله) أي (أزلناه) وإما مثلية كما في كلمة (ثومون) أي (يؤمنون)^(١) ا

ولم تكن غاية العرب بهذا الصوت قاصرة على رسمه بحسب بل تعدته إلى نطقه ومكاته من الأبجدية أيضاً خاصة ونحن نعلم أن الأبجدية السامية القديمة وتلك التي انحدرت منها — ماعدا العربية — لم توجد له في أول أمرها إشارة خاصة ، ومن هنا فهم اشتغال القويين خاصة علماء البصرة والكوفة بهذا الصوت .

الهززة صوت يخرج من أقصى الحلق هذا ما يقرره سيويو عندما يتحدث عن حروف العربية ويحارجها فهو يذكر — ولحروف العربية ستة عشر خرجا فخلق منها ثلاثة فأقصاها خرجا الهززة والهاء والألف ومن أوسط الحلق خرج النين والحاء وأدناها خرجا من الفم العين والحاء^(٢) — فن عبارة سيويو يتضح لنا أن صاحب الكتاب قسم الحلق بالنسبة لموقعه من الفم إلى ثلاثة أقسام قسم هو أقصاها ، وآخر هو أوسطها ، وثالث هو أدناها ، لكن هذا التقسيم

Th. Knieke, Geschichte des Qorāns, 2. Aufl. Dritter Teil, Leipzig 1836. (١)

(٢) كتاب سيويو ج ٢ ص ٤٥٣ طبع باريس .

وإن كان قد عين مكان تكون الهزمة إلا أنه لم يقدنا كثيراً في معرفة طريقة تكوين الصوت ، كما أن سيويه لم يصب عندما اعتبر الهاء أبداً مخرجاً من الألف ^(١) وغير سيويه نجد ابن سينا يمرض لهذا الصوت فيعرفه نعتياً يكاد يتفق وأحدث الآراء السلية فهو لا يصف مخرج الصوت فقط بل طريقة تكونه أيضاً فهو يقول — أما الهزمة فأنها تحدث من حيز قوى من الحجاب وعضل الصدر لهواء كثير ومن مقاومة الطرجه إلى الحاصر زماناً قليلاً لحصر الهواء ثم اندفاعه إلى الانقلاع بالعضل الفاتحة وضغط الهواء ماء ^(٢) .

لكن هذا الرأي الذي ذكره سيويه ، وأقره عليه الزخشرى ، ووصفه ابن سينا. لم يكن الرأي المتفق عليه ، فالخليل مثلاً وهو أستاذ سيويه يرى رأياً آخر ذكره ابن يمين في شرحه للفصل حيث يقول — وروى اليت عن الخليل أن الألف والواو والياء والهزمة جوف لأنها تخرج من الجوف ولا تقع في مدرجة من مدارج الحلق ولا اللهاة ولا اللسان إنما هي هواء ، وكان الخليل يقول الألف والواو والياء هوائية أى أنها في الهواء وأقصى الحروف العين ثم الحاء ثم الهاء ^(٣) فالخليل لم يصب عندما اعتبر الألف حرفاً جوفياً كما خاتمه التوفيق عندما قال إن العين هي أقصى الحروف الحلقية مخرجاً ^(٤) . لكن هذا الخلاف بين الخليل وتلميذه وإن دل على شيء فعلى أن المتقدمين كانوا يفرقون ويحق بين صوتين مختلفين فهم يرون الهزمة عبارة عن حرف صامت كغيره من الحروف الصامتة تدخل عليه الحركات المختلفة من ضم أو فتح أو كسر بينما الألف عبارة عن صوت يدل على المد والمد فقط أعنى مد الحركة السابقة له ، لذلك نرى سيويه لما يذكر الصوتين (الهزمة والألف) يقصد في الواقع التفرقة

^(١) Panscoelli-Calzia, Die Experimentelle Phonetik in ihrer Anwendung auf die Sprachwissenschaft, S. 46—49, Berlin 1924.

^(٢) أسباب حدوث الحروف تصنيف الرئيس أبي علي الحسين ابن سينا . القاهرة ١٣٣٢

^(٣) شرح الفصل لابن يمين ج ١٠ ص ١٢٤ طبع إدارة الطباعة النورية .

^(٤) Panscoelli-Calzia, Experimentelle Untersuchungen des (ع) im Arabischen von Yemen und Aleppo. Vox 1916, S. 45.

Worrel, Zur Aussprache des arabischen (ه) und (ح). Vox 1914, S. 82.

بين ألفين ألف صامتة وأخرى مصوطة وفاته في الوقت نفسه أن البرية تعرف غير الألف المصوطة حرفين آخرين مصوتين ألا وهما (الواو) و (الياء) وهذان الحرفان يردان في البرية أيضاً كحرفين صامتين شأنهما شأن الألف الصامتة أيضاً لكن بالرغم من ذلك لم يتسع صدر البرية لرسم واوين ويائين كما فعل سيويه وأطلق على الألف الصامتة (همزة) و (أصلها أ) وعلى المصوطة ألفاً فقط، وكان من الواجب عليه أن يكتبني بذكر ألف فقط للدلالة على النوعين . أما مصدر هذا الخطأ فهذه الإشارة التي أوجدها كما يقال الخليل أعني (٥) والتي كان يرى أن يخرجها قريب من مخرج الين حتى رسمها على هيئة نصف عين وقد قصد من إيجادها التفرقة بواسطتها بين الألف الصامتة والألف المصوطة وذلك برسمها فوق الألف الصامتة أعني (أ) و (أ) و (أ) ومع مرور الزمن استقل القوم عبارة ألف همزة واكتفوا بذكر الهمزة فقط وبشير آخر حذفوا الألف الصامتة واكتفوا بالإشارة الدالة عليها ألا وهي (٥) . وقد تبنى المتقدمون أيضاً إلى عدم توفيق سيويه كما أدركوا الوظيفة الحقيقية لإشارة الهمزة فابن يميني ذكر — اعلم أن أصل حروف المعجم عند الجماعة تسعة وعشرون حرفاً على ما هو المشهور من عددها أولها الهمزة ، ويقال لها الألف ، وإنما سموها ألفاً لأنها تصور بصورة الألف فلفظها مختلف وصورتها وصورة الألف اللينة واحدة كالباء والثاء والطاء والجيم والحاء والهاء لفظها كلها مختلف وصورتها واحدة ، وكان أبو العباس المبرد يدها ثمانية وعشرين حرفاً أولها الباء وآخرها الياء ويدع الهمزة من أولها ويقول الهمزة لا صورة لها وإنما تكتب تارة واواً وتارة ياءاً وتارة ألفاً فلا أعدها مع التي أشكلها محظوظة مرفقة^(١) . وقس هذا الرأي براه الأزهري أيضاً ، فقد روى صاحب اللسان عنه أنه قال : اعلم أن الهمزة لا يجهل لها وإنما تكتب مرة ألفاً ومرة ياءاً ومرة واواً والألف اللينة لا حرف لها إنما هي جزء من مدة بعد فتحة والحروف ثمانية وعشرون حرفاً مع الواو

والألف والياء^(١) لكن الشيء الجدير بالذكر هنا أن حتى أولئك الذين يقررون
 سيويه على عدد حروف المعجم وأنها تسعة وعشرون حرفاً يتجنبون الخطأ الذي
 وقع فيه صاحب الكتاب ويرسمون الألف المصوتة . متصلة باللام كما يقين ذلك
 من قول شارح المفصل — فأما الألف الينة التي في نحو (قال) و (باع) فأنها
 مدة لا تكون إلا ساكنة فلم يمكن تسميتها على منهاج أخواتها لأنه لا يمكن التعلق
 بها في أول الاسم كما أمكن التعلق بالحيم والدال وغيرها فنطقوا بها الينة ولم يمكن
 التعلق بها منفردة فدعموها باللام ليصح التعلق بها كما صح بسائر الحروف غيرها^(٢)
 وقد أهملت العربية أحياناً رسم ألف المد واكتفت بالإشارة إليها بألف صغيرة
 فوق الحرف الصامت السابق كما هو مشاهد في لفظ (هذا) مثلاً .

والآن بد أن عرضنا للهزمة من حيث تكوينها ونخرجها ، ومن حيث
 رسمها وموقعها من الابدجية نعرض لما كصوت وكحرف من حروف الكلمة .
 نحن نعلم أن اللفظ في اللغات السامية إما يبدأ بحرف صامت أو حركة مصحوة
 بهزمة لا تلبث أن تتحول إلى حرف صامت الا وهو (أ) وإن كانت هذه الهزمة
 تختلف تحقيقاً وتسهلاً حسب ظروف الكلمة الواردة فيها . وهذه الظاهرة القوية
 العامة نلسمها بوضوح في اللغة العربية ، فالفتويون المتقدمون يجزمون على أن الهزمة
 اختلفت أو في طريق الاحتفاء عند أهل الحجاز في الوقت الذي نحرص فيه نعيم
 على تحقيقها حرص الشعر والقرآن الكريم على المحافظة عليها فأهل الحجاز يقولون
 مثلاً — سل ربك — وتيم — اسئل — وأهل الحجاز — جوة — بلا همز
 وتيم — جوة — بالهمز وأهل الحجاز — لية نحيمة — وتيم — لية أنحيمة —
 وأهل الحجاز — لاة عن وجهه يلية — وتيم — الاة يلية — وأهل الحجاز
 — برات من المرض — وتيم — برث — وأهل الحجاز — وكدت
 نوكدأ — وتيم — أكدت تأكيداً^(٣) .

(١) لسال العرب ج ١ ص ١٠

(٢) ابن عيش ج ١٠ ص ١٢٦

(٣) الزهر السيوطي ج ٢ ص ١٤٤ (باب ذكر ألقاب تختلف فيها لغة الحجاز ولغة تميم)



(شکل ۱)



(شکل ۲)



(شکل ۳)



(شکل ۴)



(شکل ۵)

وغير هذا النوع من الخلاف حول الهزمة نجد نوما آخر منتشر في سائر اللهجات السامية أعنى قلب الهزمة هاء أو العكس كما هو الحال في مثل (هراق وأراق) و (وإذا وهذا) في قول ابن أبي ربيعة .

وأنت صواحبا قلن إذا الذي منح المودة غيرنا وجنانا .
وفي بعض النفوس الرية الشبالية أيضاً ^(١١) .

وهذه الهزمة التي تستخدمها الرية ليتبع بها في حال الابتداء ويسقطها الإدراج ، أعنى حمزة الوصل تخالف من حيث التكوين والطلق تلك التي لا تسقط أبداً ، فالأوتار الصوتية عند تطلق حمزة الوصل بتذبذب ذبذبة حرة غير مصحوبة بنفس أو صوت (أنظر شكل ١) وهذه الظاهرة تتجلى لنا واضحاً في الرسم الياني (شكل ٢) تسجيل الآلة الصوتية (شكل ٣) .

أما حمزة القطع ، أو كما يطلق عليها علماء الصوت من الأجانب Knacklaut أو Glattal catch أو Coup de glotte فتكون عن طريق قفل الأوتار الصوتية قفلاً عكساً (شكل ٤) وتجمع الهواء تحته واندفاعه دفعة واحدة يسمع لها هذا الصوت المعروف عند النطق بها ، وبعد عملية الدفع تأخذ الأوتار الصوتية في التذبذب كما يظهر لنا ذلك واضحاً من الرسم الياني (شكل ٥) ^(١٢) ، ولا يفهم من هذا التقسيم أن حمزة الوصل قفل حمزة وصل دائماً محفظة بخصائصها ومميزاتها ، بل هناك من الشواهد ما يثبت أنها قد تتحول إلى حمزة قطع ^(١٣) ولو إن بعض التحويين المتقدمين استمكر هذا .

(١١) مؤاد حسين — أداة التبريد في اللغة الرية بمجلة تكملة الآداب جامعة مؤاد الأول
المجلد السابع عدد يوليو ١٩٤٤

(١٢) Panconcelli-Cabisa, Die Experimentelle Phonetik in ihrer Anwendung auf
die Sprachwissenschaft, Berlin 1924.

(١٣) ابن جني ج ١ ص ١٣٨

ومظاهرة أخرى من ظواهر هذه الهزمة التي لا يمكن إغفالها وهي التخفيف
وقد لجأ الربيعي لتحقيق هذه الغاية إلى إحدى الوسائل الآتية :

١ — الإبدال ، أعني إبدال الهزمة (ا . و . ي) .

٢ — الحذف .

٣ — جعلها بين بين .

أما الإبدال أو التحويل أو التلحين فمبارة عن إبدال الهزمة في الحركة
السابقة لها للموجودة في حرف اللد فتتحقق الهزمة نهائياً ، وذلك بعد أن تزول
نبرتها فتلين وتصبح ألفاً أو واواً أو ياء حسب حركتها وحركة ما قبلها ، وبغزق مائة
بين نوعين من الإبدال : إبدال هزمة ساكنة مثل (رأس) فتأبها تصير (راس)
وإبدال هزمة متحركة مثل (خطيئة) تصير (خطية) ونفس هذه الظاهرة ملحظها
في الأفعال التي عنها هزمة كقول زيد بن عمرو بن قيل :

سالتني الطلاق إن رأتني قل مالي قد جثتاني بنكر

أما الحذف فأبلغ في التخفيف إذ تحذف الهزمة نهائياً ولا تبقى إلا الحركة ،
لذلك لم يلجأ العرب إليه إلا قليلاً ، فأبو زيد لا يذكره كوسيلة من وسائل
التخفيف كما يفهم من قول صاحب اللسان ، أن أبا زيد الأصمري قال : الهزم
على ثلاثة أوجه : التحقيق والتخفيف والتحويل — ولم يذكر الحذف ^(١) . ويشترط
في الهزمة التي تحذف أن تكون متحركة وقبلها ساكن فحذف قلتي حركتها
على الساكن الذي قبلها مثل (مَنْ يُوَكِّ) و (مَنْ يُكِّ) و (كَسَّ يَلُكِّ)
إذا أردنا أن نخفض الهزمة في (الأَب) و (الأَم) و (الإِبَل) ، ومثله قولنا
في (المرأة) (المرة) . والحذف أنواع منه إلقاء حركة الهزمة أو نقلها إلى ما قبلها
مثل (مسألة) تصير (مسلة) ، ومنه أيضاً حذف هزمة الوصل في أمر التلاني
مثل (مر) و (كل) و (خذ) ومن ماضي كثير من الأفعال في الرمية الحديثة

كما هو مشاهد في (تخذ) و (كل) كما تحذف الهزمة أيضاً من مثل (ابل) حيث نجد (بل) ومن (أوزة) حيث نجد (وزة) و...

أما همزة بين بين فلا تكون في أقصى الحلق حيث تكون الهزمة الأصلية بل في الموضع الواقع بين الحلق وجوف الفم لذلك يطلق عليها (بين بين) أي بين الحروف الخلفية والحروف الجوفية (اوى) وصوت هذه الهزمة ضعيف جداً حتى يقال عنه — قريب من الساكن — ومن الصعب جداً وصفه ، وصدق ما جاء في أين يبيش — ولا يظهر سر هذه الهزمة ولا يتكشف حالمها إلا بالمشاهدة^(١١) . وعرض سيويه لهذه الهزمة فقال — فكل همزة تقرب من الحرف الذي حركتها منه فأنما جعلت هذه الحروف بين بين ولم تجعل الفات ولا ياءات ولا واوات لأن أصلها الهمز فكروها أن يخفوا على غير ذلك فتحول عن بابها فجعلوها بين بين ليعلموا أن أصلها عديم الهمز^(١٢) . وقد شئت هذه الهزمة كثيرين من رجال البصرة والكوفة كما يبين لنا ذلك من كتاب الأناصاف ابن الأنباري ، ففي المسألة الخامسة بعد المائة قرأ رأى الفريقين حول هذه الهزمة أمى ساكنة أم متحركة ، كما احتلف العلماء أيضاً في المسألة الثامنة بعد المائة حول جواز نقل حركة همزة الوصل إلى الساكن قبلها .

الآن لم يبق أمامنا إلا القرآن الكريم وموقف الوحي من هذا الصوت نحن نعلم أن المسلمين عامة يعتقدون في أن لغة القرآن التكريم يجب أن تكون قرشية ، ولما كانت لغة كتاب الله فصيحة وجب أن تكون القرشية فصيحة أيضاً وأفصح لغات العرب ، ولو صح هذا الرأي لاققت القرشية وقواعد النحو الرسمي التي حفظها هذه الكتب المتداولة يتنا حتى اليوم ولما جاز للقرآن الكريم وهو قرشي اللغة أن يخالف قواعد هذا النحو من جهة أو يارض خصائص اللهجة

(١١) ابن جني ج ٩ ص ١١٢

(١٢) سيويه ج ٢ ص ١٦٨

القرشية وبميزاتها كما هي معروفة في المصادر العربية المختلفة من جهة أخرى ،
فنحن نعلم مثلاً أن ابن جني يذكر في باب (في تمارض السباع والقياس - إذا
تمارضا نطقن بالمسموع على ما جاء عليه ولم تقسه في غيره وذلك نحو قول الله تعالى
(استحوذ عليهم الشيطان) فهذا ليس بقياس ^(١١) .

والواقع أن للقرآن الكريم نحوه الخاص وقواعده الخاصة ولتته الخاصة
وأسلوبه الخاص ، وهو لم ينزل بلغة قريش كما يعتقد الكثيرون ، وهذا هو السر
في مخالفته أحياناً لقواعد النحو الرسمي فيما يتعلق بالتذكير والتأنيث أو الافراد
والثنية والجمع أو في الزمن أو في إرجاع الضائير ، وكذلك في تركيب الجملة ،
وفي مسائل أخرى كثيرة منها استخدام الهنزة : القرآن الكريم يحقق الهنزة
مع إجماع المصادر التي بين أيدينا على أن القرشية تسهلها بينما نعيم بتحقيقها ، فالقرآن
الكريم حرص على هذا التحقيق حرصاً يفوق حرص الشرع على التطق بالهنزة
وإن كانت هناك بعض القراءات التي تخففها في بعض المواضع فلهذا التخفيف
أن هؤلاء القراء مثل (ابن كثير) و (نافع) ومن أخذ عن الأخير أمثال (ورش)
و (ابن عمرو) و (هشام) من أبناء الحجاز ، هذا مع ملاحظة أن قراءة القراء
ليست دائماً دليلاً على فصاحة الكلمة وجودتها ، فنافع مثلاً حقق مرة وقرأ
(نيتين) إلى جانب (نيتين) كما يروي ابن ذكوان عن ابن عامر وكذلك (البرئة)
(البرية) في قوله تعالى في سورة الينفة (أولئك هم شر البرية) بينما يذكر سيويه :
وقد بلغنا أن قوماً من أهل الحجاز من أهل التحقيق يحققون — نبي وبرية —
وذلك قليل ردي ^(١٢) .

(١١) الخصائص ج ١ ص ١٢٣

(١٢) سيويه ج ٢ ص ١٧٥

مطبعة برهان في دار الأمل ١٩٤٦/١٦ ٥٠٠

تم طبع هذه المجلة بمطبعة جامعة نواذ الأول
في ١٩ من شوال سنة ١٤٦٥
للموافق ١٥ من سبتمبر سنة ١٩٤٦
محمد زكي خليل
مدير مطبعة جامعة نواذ الأول

Le 15 janvier 1853 il avait écrit : " Mon mari aime sa femme un peu de la même manière que mon amant ; ce sont deux médiocrités dans un même milieu " ; la seconde médiocrité était dans le tableau d'une vie bourgeoise dont aucun fait ne venait interrompre la continuité. Ailleurs, il s'inquiète des proportions qu'ont prises les préliminaires du roman et du peu de place qui reste à l'action proprement dite. Bien que cela lui paraisse adéquat à la vérité psychologique, il constate cependant qu'il pêche en cela contre la vérité esthétique qui ne doit pas moins compter que la première. -



Nous avons vu comment le désir encore vague de Flaubert en 1850 de montrer un côté des travers de la bourgeoisie et un aspect des conséquences désastreuses du romantisme dans certaines âmes, a trouvé sa forme pour ainsi dire en la conception et la réalisation de *Madame Bovary* ; certaines lettres nous ont renseignées sur l'atmosphère de quiétude dont l'auteur ne pouvait se passer pour composer son livre, nous avons mesuré les difficultés que ce dernier réservait à Flaubert ; en utilisant toutes les allusions possibles, et en confrontant les dates, nous avons pu nous faire une idée de la lente composition du roman. Nous avons vu les différents moyens dont Flaubert se documentait, et dégagé les trois phases internes par lesquelles passaient inmanquablement toutes les pages. Lorsque les critiques nous parleront de la concision, de la netteté et de la puissance du style de Flaubert, nous songerons aux efforts qu'il a faits pour assurer à *Madame Bovary* toutes ces qualités. Nous n'oublierons pas de quel œil perspicace et sévère il jugeait lui-même, à mesure qu'il le composait, ce livre qui n'est pas seulement " le classique du roman, mais le seul, peut-être, qui soit en même temps, selon l'expression de Charles Du Bos, une œuvre d'art, au sens strict, serré, étroit, si l'on veut, du terme ".

Ses phrases de la *Bovary* sont parfois tellement "travaillées, reconpiées, changées, maniées", "qu'il n'y voit que du feu" (24-4-52). Il est secondé par un ami qui sait à l'occasion être un juge bien sévère. "Voilà trois fois que Bouilhet me fait refaire un paragraphe" (21 septembre 1853). "Voilà ce que la prose a de diabolique" s'écrie-t-il le 28 juin 1853. Il a raison, mais quelle condensation dans la pensée, quelle concision dans l'expression ; c'est alors seulement que *d'esquissée et d'écrite*, la page devient aux yeux de Flaubert définitivement *faite*. Définitivement n'est peut-être pas le mot exact, car la prose a "ceci de diabolique qu'elle ne finit jamais", cependant il vient un moment où le texte semble se refuser de lui-même à tout changement, et c'est alors, dit Flaubert, "qu'il fut savoir s'arrêter dans les corrections" (28-12-53).

Ce qui domine ce travail quasi-scientifique de Flaubert polissant et limant ses phrases, c'est le souci qui le préoccupe d'offrir au public une *Bovary* parfaite. En septembre 1866 Flaubert se plaignait à G. Sand du jugement que portent sur lui les observateurs superficiels qui ne sont frappés que par le désaccord entre ses sentiments et ses idées. On commettrait, je pense, la même injustice, si l'on n'accordait pas à l'effort de Flaubert, parachevant *Madame Bovary*, la plénitude de sens dont lui-même le revêtait : "J'entends par travailler, écrit-il, au mois de mai 1867, lutter contre les difficultés et ne laisser une œuvre que lorsqu'on n'y voit plus rien à faire".

Personne d'ailleurs n'a mieux que lui critiqué son livre tout en le composant. Il en a mesuré toutes les déficiences depuis le manque d'équilibre entre les différentes parties du roman et la rareté des faits tout au long de certains passages, jusqu'aux irrégularités du style et sa concision, par endroits, lassante. Faisant allusion au style il écrit le 25 mars 1853 : "On aperçoit trop les écrous qui serrent les planches... il faudra donner du jeu" et "tout dévisser" (29-1-53).

enfin, je crois arrivé avec sa tournure" (19-6-52), souvent ce sont quatre ou cinq phrases qu'il cherche pendant un mois ; le 25 mars 1854, il écrit : "La tête me tourne et la gorge me brûle d'avoir cherché, bâché, creusé, retourné, farfouillé et hurlé de cent mille façons différentes une phrase qui vient enfin de se finir". Il arrive aussi que l'obstacle quasi insurmontable ne soit constitué que par un mot : "Je suis souvent plusieurs heures à chercher un mot" écrit-il le 15 mai 1852. 'Au moins s'il se résignait à conserver ces paragraphes, ces mots et ces phrases qui se sont fait tellement attendre, mais il n'en est rien. Il lui faut, par un travail aride qu'il redoute au fond, mais dont il ne saurait se passer, changer des mots à toutes les phrases, enlever des consonances, supprimer des répétitions comme : "mais, tout, car, cependant". "Travail plein d'humiliations" dit-il. "J'ai griffonné 10 pages, d'où il en est résulté deux et demi" (23-2-53); ailleurs 500 pages sont réduites à 120.

C'est que dans *Smark*, une des œuvres de jeunesse, Flaubert avait posé cette question : "Est-ce que le mot rend la pensée entière? Auparavant elle était libre, immense, impalpable, et vous la clouez sur une misérable feuille de papier avec un mot bien pâle et bien sec".

Dans *Madame Bovary* c'était l'écrin à éviter. Pour trouver le mot exact et, partant, unique qui rende parfaitement la pensée, pour trouver surtout la phrase qui en épouse le mouvement et le dessin, Flaubert n'épargna ni son temps ni sa santé. C'était pour lui une question capitale, l'occasion de se prouver à lui-même, à coups de sacrifices et à force de patience, que l'Art n'est pas un mot creux mais quelque chose de sacré, un vrai sacerdoce. Il est un des rares écrivains qui aient appliqué à la lettre le conseil de Boileau : "Vingt fois....." C'est que pour lui la correction, entendue dans le plus haut sens du mot, n'était pas affaire de fantaisie ou de vantardise, mais une sorte de garantie que l'écrivain assurait à sa pensée ; dans une lettre du 23 février 1853, il compare son action sur la pensée à celle de l'eau du Styx sur le corps d'Achille, il écrit : "Elle rend invulnérable et indestructible".

à une nourrice, c'était à ne pas s'y tromper, les mêmes détails, les mêmes effets, la même intention, "à croire que j'ai copié, disait Flaubert à L. Colet, si ma page n'était infiniment mieux écrite, sans me vanter", et il poursuit "*L. Lambert* commence comme *Borary* par une entrée au collège" (27-12-52). Dans une lettre à L. Bouilhet du 7 août 1854, il parle du roman de Champfleury, *Madame d'Arigrizelles*, il relève les intentions qui établissent une parenté entre ce livre et le sien ; il y a là en outre un caractère de vieille fille qui fait penser à Madame Bovary mère, et qui, ajoute Flaubert, "est bien mieux fait que celui de ma pauvre femme". Mais Flaubert se reconnaît, quand même quelque supériorité sur Champfleury : "Quant au style, pas fort, pas fort", et puis : "la seule chose pareille dans les deux livres c'est le milieu, et encore" (9-8-54).



L'importance du style aux yeux de Flaubert explique également le mode de composition de *Madame Bovary*. Il procède tout d'abord par esquisses, c'est-à-dire par des espèces de scénarios, de canevas. Nous lisons dans une lettre à L. Colet d'octobre 1851 : "J'ai écrit une page, en ai esquissé trois autres" ; le 27 mars 1852 : "J'ai fini de débarbouiller la première idée de mes rêves de jeune fille" ; le 19 août 1852, il parle de sa fameuse scène des comices et écrit : "Je m'en vais faire tout rapidement et procéder par grandes esquisses d'ensemble successives" ; et enfin le 26 octobre 1852 "J'écris maintenant d'esquisse en esquisse, c'est le moyen de ne pas perdre tout à fait le fil". Puis Flaubert revient plusieurs fois sur ces ébauches griffonnées à la hâte, jusqu'à ce que le texte se resserre, se précise, se clarifie ; alors *d'esquissée*, la page devient *écrite*. L'esquisse n'a donc d'autre valeur que celle d'une glaise qu'il façonne pendant de longues heures, jusqu'à ce que la forme qui doit incarner sa pensée réponde à ses exigences. Travail ingrat : il s'agit parfois de tout un paragraphe qui se fait attendre, "un paragraphe qui me manquait depuis cinq jours m'est

frappante ; il parle à L. Colet le 22 septembre 1853 d'un conte de Pichat, publié dans *la Revue de Paris*, et dit : " Cette lecture m'a fait enlever dans la *Bovary* une expression commune dont je n'avais pas eu conscience et que j'ai remarquée là ". Il lui arrive parfois, chose curieuse, toujours en se plaçant au point de vue de son œuvre, de regretter telle ou telle lecture ; c'est ainsi que le 29 janvier 1853 Flaubert constate que ses lectures de Rabelais qui se mêlent à sa bile sociale le gênent pour sa *Bovary* qui est, dit-il, " tirée au cordeau, lacée, corsée et ficelée à étrangler ".

Les renseignements de toutes sortes c'est à L. Bouilhet, comme de juste qu'il les demande ; en voici quelques exemples : " Comment appelle-t-on médicalement le cauchemar ? Il me faut un bon nom grec à toute force " (23-6-53). Le 17 septembre 1855, il lui écrit : " Tâche de m'envoyer mon bonhomme les renseignements médicaux suivants : On monte la côte, Homais contemple l'aveugle aux yeux sanglants et il lui fait un discours, il emploie des mots scientifiques, croit qu'il peut le guérir et lui donne son adresse. Il faut que Homais, bien entendu, se trompe, car le pauvre bougre est incurable ". Flaubert ne se gênant pas avec son ami, continue : " Si tu n'as pas assez dans ton sac médical, puise auprès de Follin ". Trois jours après, il lui demande des mots scientifiques désignant les parties de l'œil ou des paupières endommagées ; il voudrait en outre la recette d'une pommade pour les affections scrofuleuses.

Quant aux événements, aux faits divers, il n'est pas jusqu'aux funérailles de la femme du docteur Pouchet dont il n'ait cherché à profiter d'une façon ou d'une autre : " Je trouverai là peut-être des choses pour ma *Bovary* " écrit-il.

Ce n'était pas là toutes les préoccupations de Flaubert, composant Madame Bovary. Dans les livres qu'il lisait ou que les autres lisaient autour de lui, il était à l'affût de ce qui pouvait les rapprocher du sien quant au sujet, aux personnages ou au style. Un jour, sa mère lui a montré dans *le Médecin de Campagne* de Balzac une scène de sa *Bovary*, il s'agissait d'une visite

Il faisait la part assez grande à la documentation. Les livres qui lui étaient nécessaires, les renseignements qu'il pouvait obtenir, les événements qui se déroulaient sous ses yeux, tout, en un mot, était mis à contribution, exploité pour ainsi dire, en vue de faire un roman vivant et vrai.

Il a beau n'éprouver aucune sympathie pour Madame Bovary, il reste certain que "ses personnages imaginaires l'affectent et le poursuivent" (Taine 1868), comme il l'écrit lui-même à Taine; et dans la même lettre il ajoute "Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné, que je me suis donné deux indigestions coup sur coup".

Il s'occupe donc de ses personnages; c'est ainsi que pour permettre à Emma Bovary de rêver à son aise à la manière d'une romantique éprise de contes de fées, il tâche d'entrer lui-même dans des rêves de jeune fille et de naviguer dans une littérature "à castels, troubadours à toques de velours et plumes blanches". "Je viens de relire pour mon roman plusieurs livres d'enfant", écrit-il à L. Colet le 3 mars 1852. Près d'un an plus tard le 31 mars 1853 il lui écrit: "Je lis en ce moment pour moi un livre qui a eu au commencement de ce siècle assez de réputation"; il s'agissait du livre intitulé "Des erreurs et des préjugés répandus dans les XVIII^e et XIX^e siècles" par Salgues, Paris 1828. De Trouville, le 9 août 1853 il écrit à L. Bouilbet: "J'ai apporté ici quelques livres que je lirai pour mes scénarios de la *Bovary*".

Tous les termes scientifiques qui nous étonnent souvent sous la plume d'un homme qui n'est pas spécialiste, c'est à des sources autorisées qu'il va les puiser: "J'ai hier passé toute ma soirée à me livrer à une chirurgie furiense"; il s'agissait pour Flaubert d'étudier pour une partie de son roman, toute la théorie des pieds-bots, de dévorer, comme il le dit, en trois heures, un volume de cette intéressante littérature, et de prendre des notes (7-4-54). Quelquefois il tire d'une lecture un profit d'une originalité

Quoi qu'il en soit, ces jours de composition normale sont très rares et nous restons dans la note générale d'une lenteur indéniable. Encore faut-il l'expliquer. On peut penser que Flaubert a mis près de cinq ans à composer son livre pour ne s'être pas astreint à un rythme de travail bien intense. Il suffit cependant de feuilleter la Correspondance pour renoncer à une telle hypothèse.

"Je me suis remis à travailler comme un rhinocéros, les temps de St. Antoine sont revenus" (Janvier 1852); "Je suis recourbé sur mon travail acharné" (17-1-52); "J'aime mon travail d'un amour frénétique et pervers" (24-1-52); "J'ai travaillé ce soir avec émotion, mes bonnes sueurs sont revenues et j'ai regueulé comme par le passé" (16-9-53); "Je viens de passer une semaine seul, je me suis livré à une littérature frénétique" (18-8-54). Lorsqu'il est à Trouville, il a hâte de retrouver son manuscrit "j'ai besoin d'être rentré chez moi et de reprendre la *Bovary* furieusement" (22-8-53) ou bien "Quelle bosse de travail je vais me donner une fois rentré" (26-8-53), ou bien encore "Dès lundi, je me livre à une *Bovary* furibonde" (2-9-53). Il travaille jusqu'à l'accablement et parfois, comme il le dit "la cervelle lui danse dans le crâne" (28-6-53) ou bien "la tête lui tourne de fatigue" (12-9-53); c'est qu'il ne regarde pas à une heure près, il lui arrive, comme le 12 octobre 1853, de travailler de midi et demi jusqu'à une heure du matin sans désespérer, quoi d'étonnant alors si un invincible dégoût s'empare de cette âme malade. Lorsque la tâche est trop lourde il éprouve le besoin étrange, comme il dit, "de se casser la gueule de découragement" (27-3-53). Sachant très bien qu'il use, à écrire, le reste de sa jeunesse, il se demande avec inquiétude si le livre qui traîne n'amènera pas "à la longue, sa fin" (6-4-53).

Lenteur dans la composition mais acharnement dans le travail, que faut-il de plus pour dérouter la critique? Contradiction compréhensible si l'on songe à la méthode de travail que Flaubert adopta pour écrire sa *Bovary*.

les 29 pages des Comices. Un autre point de repère est celui du 24 mai 1855 (là se placent les lacunes que j'ai signalées plus haut), Flaubert écrit ce jour-là à L. Bouilhet : " Je suis en plein Rouen ", il aurait donc mis 10 mois à écrire 90 pages, et dans les douze mois qui le séparent du 31 mai, date à laquelle il expédiera son manuscrit à du Camp, Flaubert termine son roman en écrivant les 166 pages qui restent.

Si l'on s'amuse à représenter graphiquement ces différentes étapes, on verrait d'une manière sensible la lenteur qui caractérise la composition du livre. Flaubert fut le premier à le remarquer et à s'en plaindre : " mauvaise semaine ; le travail n'a pas marché " (31-1-52) ; " ça ne va pas, ça ne marche pas " (3-4-52) ; " 25 pages en six semaines " (24-4-52) ; " la Bovary marche à pas de tortue " (13-8-52) ; " j'ai été 5 jours à faire une page " (15-1-53). Thibaudet se montre très sceptique à l'endroit de ces plaintes. Je sais bien qu'avec Flaubert, il faut toujours faire la part de l'exagération, mais si les lettres à L. Colet sont, pour la plupart, datées d'une heure du matin, est-ce là une raison suffisante pour que Thibaudet écrive : " ne soyons pas dupes de ses gémissements de minuit ? Il n'a tout de même pas fait que gémir, cet ermite de Croisset, en composant son livre, les témoignages sont là. Parfois le travail avançait relativement à pas de géant, et Flaubert était le premier à s'en étonner et à s'en réjouir. " Comment se fait-il que j'aie fait de bonne besogne cette semaine ? " (23-10-53) ; et le 29 novembre 1853 : " Comment se fait-il que depuis huit jours j'aie bien travaillé ? " (la lettre est pourtant de minuit et demi) et le 23 décembre 1853 dans une lettre de 2 heures du matin, on lit : " Ce qu'il y a de sûr, c'est que ça marche vivement depuis une huitaine ". L'homme qui travaille en gémissant, sait aussi exulter de joie, avec la même franchise et la même exagération. " J'ai fait un grand pas, et je sens en moi un allègement interne qui me rend tout gaillard " (1853). Il compare ces périodes de bon travail aux jours difficiles et de labeur épuisant : " J'ai fait depuis 14 jours juste autant de pages que j'en avais fait en six semaines " (2-3-54).

œuvre incompréhensible pour le lecteur, ne retint de sa première idée que l'entourage, c'est-à-dire la couleur : paysages et personnages assez "noirs", et, ramenant sa conception à des limites plus accessibles, il songea à humaniser son héroïne en faisant une femme "comme on en voit, dit-il, davantage".

N'allons pas croire cependant qu'il se soit amusé à exposer en une fois à L. Colet ou à son ami Bouilhet, le plan détaillé de sa *Rovary*. Il se contentait de leur annoncer seulement les parties importantes de son livre à mesure que ce dernier avançait. C'est ainsi que nous lisons dans une lettre du 27 mars 1852 : "J'ai fini ce soir la première idée de mes rêves de jeune fille, ... j'irai au bal et passerai ensuite un hiver pluvieux que je clorai par une grossesse et le tiers de mon livre à peu près sera fait". Le bal, la scène de l'auberge, celle de la saignée, les comices agricoles, etc. dont il parle dans ses lettres, sont autant de points de repère pour celui qui veut suivre la genèse du roman. Flaubert ne laissait donc pas sa pensée aller à la dérive, il la menait de jalon en jalon sur le chemin qu'il s'était tracé d'avance dans son esprit. Si je tiens à donner une idée quelque peu précise de ces différentes étapes, ce n'est guère pour le plaisir d'accumuler des détails fastidieux, mais pour déterminer plus aisément le caractère de la composition du livre.

D'octobre à avril 1851, Flaubert écrit les sept premiers chapitres de la première partie, c'est-à-dire jusqu'à la description du château de d'Andervilliers, ce qui représente le volume de 64 pages dans la petite édition du "Génie de la France"; les six mois suivants, d'avril à septembre 1852 furent occupés à la composition des chapitres 8 et 9 de la première partie, et du premier chapitre de la deuxième, ce qui fait 40 pages seulement dans la même édition; puis d'octobre 1852 à juillet 1853, c'est-à-dire 10 mois, Flaubert écrit six autres chapitres jusqu'à la fameuse scène des comices, ce qui fait 65 pages; après le mois d'août passé presque entièrement à Trouville, il consacre trois mois c'est-à-dire septembre, octobre et novembre 1853 à écrire

Il évitera en outre toute réflexion personnelle pour ne pas s'écarter de cette ligne droite dont il a fait le symbole de son exigence. Il ne se cache pas les difficultés que suppose cette rude discipline ; il se trouvera en face de situations terre à terre, de scènes banales, de dialogues pleins de trivialité, et il devra faire en sorte que tout cela ait quand même du caractère et soit bien écrit. Mais Flaubert est de ceux qui sont certains que rien ne se perd du travail parfois écrasant qu'ils s'imposent, et que l'Art récompense tôt ou tard ceux qui se consacrent à lui. Bovary, il en était sûr, devait faire faire "un grand pas par la suite" (26-7-52). Elle assouplira son talent, habituera sa plume à se plier à toutes les exigences, apprendra à son esprit que parler "de beaux sujets d'art" c'est commettre un non sens. "Si c'est raté, dit-il, ça m'aura toujours été un bon exercice" (6-4-53), "une gymnastique furieuse et longue" (22-11-52) ; bref, "une bonne école" (25-10-53).



Maintenant que nous connaissons l'atmosphère de travail de Flaubert, les difficultés qui expliqueront en partie la lenteur de la composition, le profit artistique que Flaubert escomptait et qui l'encourageait sûrement dans sa tâche, nous pouvons passer à l'élaboration proprement dite de *Madame Bovary*.

Il ne faudrait pas se prévaloir de la place que Flaubert accordait au style, pour croire qu'il négligeait ce qu'il appelait "les dessous de l'Art", je veux parler de la nécessité d'un plan ou au moins d'une idée directrice. C'est dans une lettre du 30 mars 1857 quelques temps donc après la publication de *Madame Bovary* dans *La Revue de Paris*, que Flaubert met Mademoiselle de Chantepie, au courant du premier plan qu'il avait conçu pour son livre, et qu'il n'a pas osé suivre à cause des difficultés qu'il en appréhendait. Il voulait à l'origine faire d'Emma Bovary, une provinciale imbue de fausse poésie et de faux sentiments "vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion rêvée". Flaubert craignant, outre les difficultés de l'exécution, d'aboutir à une

son roman. C'est uniquement chez lui et à Croisset, qu'il peut faire du travail sérieux, ailleurs, il ne fallait pas y compter, la simple idée d'un déplacement possible le troublait quinze jours à l'avance. "Déménager sa pensée avec sa personne" est une tâche qui le dépasse.

Il n'y a là rien d'étonnant, si l'on songe un peu au genre du livre auquel il s'était attelé. A en croire ce qu'il dit dans une lettre du 21-10-51 adressée à Maxime du Camp, il serait dans la nature de Flaubert de se livrer, au hasard de son inspiration capricieuse, à ce qu'il résume ainsi "lyrismes, violences, excentricités philosophico-fantastiques", et l'on comprend alors qu'un livre "raisonnable" comme *Madame Bovary*, aux antipodes de sa nature, exige pour son élaboration cette atmosphère de silence. Flaubert ne s'y était pas trompé, ce livre "tout en art et en ruse" (22-11-52) était hors de lui, par son sujet, ses personnages et ses effets.

Le sujet, "à milieu commun", non seulement ne favorisait pas mais répudiait littéralement "tous les grands éclats de style" auxquels Flaubert, par tempérament, était sensible et qui le faisaient "se pâmer" d'admiration lorsqu'il les rencontrait chez les autres.

Il ne sympathisait pas avec les personnages, on était bien loin de St. Antoine dont il s'était plu à façonner le visage, nous n'en sommes pas encore à Félicité, cette autre "servante au grand cœur" qu'il ne pourra s'empêcher de considérer avec pitié, et à qui il prêtera toute son affectueuse attention. Dans *Madame Bovary*, il doit faire un véritable effort pour imaginer les personnages et c'est, malgré lui, obéissant à une impitoyable nécessité, qu'il entre "dans des peaux qui lui sont antipathiques".

Le but qu'il poursuit est difficile : il veut, à la manière de l'acrobate, auquel il s'est comparé dans une lettre du 12 juillet 1853, marcher sur un cheveu, celui de l'analyse narrative, sans succomber à la double tentation du lyrisme et du vulgaire.

Une des questions dont Flaubert, lors de son voyage en Orient, entretient son ami Bouilhet, est celle de son activité littéraire, de retour en France. Il a feuilleté à Jérusalem l'*Essai de philosophie positive* d'A. Comte, ne pouvant se résoudre à le lire à cause des "bêtises" qu'il y trouvait, et il songe déjà à étudier, selon son expression "les déplorables utopies qui agitent la société". Sa haine du bourgeois est on ne peut plus catégorique : "Qu'est-ce que celui de Molière à côté" s'exclame-t-il. Ce n'est là qu'un projet des plus vagues, d'autant plus qu'il est persuadé, en exagérant selon sa manie, qu'il vieillit et que partant il ne fera rien de bon. En octobre 1851 il est à Croisset, et dans une lettre adressée à L. Colet, il fait allusion au roman dont il ne donne pas encore le titre, qu'il a déjà beaucoup de peine à "mettre en train" et dont le manuscrit, comme nous le savons, ne sera expédié à *La Revue de Paris* que le 31 mai 1856. Flaubert aura donc passé 4 ans et sept mois à composer son livre, exception faite de quelques interruptions dont certaines allusions de la correspondance permettent de déterminer approximativement la durée. Voyages, d'une semaine au plus, pour voir L. Colet en mars et novembre 1852 ; en février et août 1853, du 8 août au 1^{er} septembre séjour à Trouville et enfin 15 jours à Paris au mois de février 1854. Deux grandes lacunes dans la Correspondance : du 22 Avril 1854 (date de la dernière lettre publiée, à L. Colet) au 7 août 1854 ; et du 18 août 1854 au 10 mai 1855, nous font malheureusement perdre de vue les absences de Flaubert et du coup le rythme de la composition du livre. Si Flaubert a réduit au minimum le nombre de ses déplacements au risque de paraître égoïste aux yeux de L. Colet, c'est qu'il le jugeait indispensable à la bonne conduite de son roman. Ses voyages à Paris avaient beau mettre un peu d'humanité et de détente dans sa vie, il ne constatait pas moins pour cela le dérangement qu'ils entraînaient toutes les fois. "Il me faut, pour écrire, l'impossibilité (même quand je le voudrais) d'être dérangé". Il ne pouvait guère se contenter d'une quiétude relative, il lui fallait "une immobilité complète d'existence" pour être tout entier à la composition de

LA COMPOSITION DE MADAME BOVARY

D'après la Correspondance de Flaubert

PAR

RAYMOND FRANCIS

Le 2 janvier 1869, Flaubert écrivait à G. Sand : "Où connaissez-vous une critique que s'inquiète de l'œuvre en soi, d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite, et les causes qui l'ont amenée ; mais la poétique insciente ? d'où elle résulte ? sa composition, son style ? le point de vue de l'auteur ? Jamais".

Dans ce passage qui résume, en somme, ce qu'attend Flaubert d'une bonne critique, je vois l'intérêt de la question qui nous occupe, à savoir : la composition de *Madame Bovary* d'après la *Correspondance*. Nul témoignage ne nous est plus précieux que les lettres adressées à Louise Colet d'octobre 1851 au 22 avril 1854 (près d'une centaine), ainsi que les 20 ou 25 lettres que Flaubert écrivit à son ami Louis Bouilhet de 1851 à 1856. Les unes comme les autres nous font pénétrer dans l'intimité de Flaubert écrivain et artiste, nous le montrant à l'œuvre, parfois enthousiaste et dispos, mais le plus souvent épuisé et tremblant devant l'effort à accomplir. Elles nous font assister à un double travail intellectuel : d'une part, opération insciente de l'idée qui se présente à l'écrivain, indistincte, hésitante et floue et qui peu à peu se débarrassant de son enveloppe brumeuse, s'impose à lui dans toute sa netteté ; et d'autre part, l'acharnement conscient de l'écrivain à modifier sans cesse, à retoucher jusqu'à la perfection, la forme qu'il a tout d'abord donnée à son rêve.

For the Saxon franklin sorrowed
For the things that had been fair
For the dear dead women crimson-clad
The great feasts and the friends he had
But the Celtic prince's soul was sad
For the things that never were

Which is the typical romantic view. And this mania for escape leads to loose technique and slack thinking. That there is a good deal of the supernatural in Celtic literature there is no debating but the chief thing is that to the Celt it was indissolubly bound up with the real. There is no mystic magic, but a clear apprehension of things which were to him in essence real. And so this romanticization of the Gæl while easy to understand has obscured the most technical skill and sense of colour and detail, which is significant and original aspect of Celtic literature.

tallest tree in the forest. All these marvels are so incorporated in the story that they are accepted without question simply by the vividness of the narration. They are related as being ordinary and in this they form the greatest contrast imaginable to those modern writers who exploit the ancient mythology by giving it the lure of the vague the formless and the far away. This immediacy of the Celtic stories is due to the fact that to the man who recounted them the past was as living as the present. It was not a matter of letting Erin remember the days of old but of a cycle of sagas and legends which were a part of the common inheritance and so bound up with the life of everyone. Stories handed down in this way are bound to have a reality which is lacking to ones which are the result of more self conscious creation. This may help to explain why the Celt is said to have lived in two worlds, one of his own imagination, the other the real world. It is true of any people which while remaining in the tribal stages has developed a literary technique.

The fusion of the two is very well illustrated by the 12th or 13th century dialogues between St. Patrick of Ireland and Ossian.

This wealth of legendary matter has provided modern Irish writers with a unique store of material, on which to draw as a background for the national literature and one which having been handed down among the peasantry almost to the present day has a living quality, which cannot be attributed, for example, to the old Anglo-Saxon sagas.

The other world aspect of Celtic literature is the one which has appealed most to English writers and this is largely the result of attributing to a people the unwordliness which one would like to think is a part of their charm. It is a fallacy, which has led to that kind of hasty generalization about the Celtic peoples generally embodied in Chesterton's Ballad of the White Horse.

A chansunan goes to sleep on a dirty yellow skin in a hovel, where he has to spend the night and he dreams a dream in which he comes across Arthur.

He thought he went to Rhyd y Groes on the Severn. As he journeyed he heard a mighty noise the like whereof he never heard before and looking behind him he saw a youth with yellow curling hair, his beard newly trimmed, mounted on a chestnut horse whereof the legs were grey from the top of the forelegs and from the bend of the hindlegs downwards. And the rider wore a coat of yellow satin sewn with green silk and on his thigh was a gold-hilted sword with a scabbard of new leather of Cordova belted with the skin of the deer and clasped with gold. And the green of the caparison of the horse and of his rider was as green as the leaves of the fir-tree and the yellow as yellow as the blossom of the broom.

The youth takes him to Arthur. Arthur expresses surprise at the small stature of the men who have this island in their keeping after those that guarded it before and then sits down to play chess while his followers fight each other. And then Rhonabwy awakes with the meaning of the dream untold. But it will be noticed that the whole tale is told with the minimum of comment and as vividly as if it was real. None of the vague lamentations that appear in the spurious wailings of Ossian but definite feeling for detail and colour.

The matter of the dream is obscure. As Matthew Arnold says the stories of that have come down to us are full of the detritus of an older mythology, of which the story-teller does not fully know the meaning. For instance, in another story in which Arthur appears as a very incidental figure, there are descriptions of the man, whose hearing is so keen that he can hear the ant rise from its bed fifty miles away, though he himself is buried seven cubits under ground, and Kai whose breath could last nine days and nights under water, who could live nine days and nights without sleep and who could make himself as tall as the

very difficulty of the metres and structure, not to speak of verse being the prerogative of a bardic class makes it inevitable that there should be a good deal of repetition, which does not appear in translation. For example, when an Irish poet describes his beloved as the star of knowledge it appears a striking and moving epithet, but when it appears in nine out of ten poems it loses some of its glamour. Similarly a Welsh poet will describe his love inevitably as being whiter than the foam. The same is true of Chinese poetry. This poetry is in effect the highly sophisticated and conventional product of a society, where the poetical and the social function were fused, and in the poetry itself will be found an assured and confident skill, felicity, and melody of diction subordinated to a social purpose. As this society disintegrated as the bards descended in the social scale until they became wandering minstrels, so their poetry gains in individuality but loses in assurance. And this explains the preoccupation of the later Irish poets with the glamorous past when the poet had an assured position, a seat at the table of the chief and gold in his pocket, and the increasing bitterness of their complaints against the inhospitable present.

In Wales the position was different, the transition was not so abrupt and was not embittered by a feeling of national grievance.

But in neither the Welsh, English nor the Irish literatures is there the romantic glamour which it seems to assume when transferred to English. Clarity yes, and brilliance of colour within a limited range but not that misty, melancholy, morbid landscape of half tones which appears in the *Immortal Hour* for example, or in the early poems of Yeats and A. E. Russell. It is true that Celtic legends are full of regrets for the past but those regrets are expressed in a very concrete and unambiguous way which gives no room for romantic speculation.

Take for example the *Dream of Rhonabwy* a story from the *Mabinogion*. It is supposed to be written in the 12th century.

example of Romanticism, especially since the association with the Hebrides brings up all the emotive stimulus these islands seem to have in poetry.

In the case of Keats' line: 'perilous seas in fairy lands forlorn', it would be difficult to say how much of its appeal is due to the very subtle correspondence between *peril fairy* and *forl*, but certainly the ringing of the changes on the 'e r i l' and 'o r l' does give to the words a haunting melody which lingers on the ear, and this is because the felicity of the words themselves is reinforced by the technical virtuosity of the vowel and consonant correspondence.

One of the most important developments in English poetry of to-day from the technical point of view has been a tightening up of form, but with a difference. It is not a question of reverting to old forms but of evolving new ones. Thus, there has been a return not to rime but to correspondence. The pioneer was Gerard Manley Hopkins. In his poetry there is what amounts to a revolution in technique. He experimented with consonance and assonance and with what he called sprung rhythm. He was influenced a good deal by having studied Welsh verse forms, while he was a priest in Wales and the extremely complicated structure of his great poem 'the Wreck of the Deutschland' owes a great deal to this study. Most poets of the present day like Auden, Day Lewis, etc, have adopted this extension of rime and so made poetry more flexible while retaining a certain formal restraint which is refreshing after an overproduction of free verse.

Thus, Celtic verse has the appeal of style due to the very tightness of structure which at first sight appears fantastically elaborated. It is also conventional in subject and in treatment. There is no doubt that in translation it appears a good deal more original than it is in the language in which it was written. The treatment of nature, for example, is a good deal more conventional in early Celtic poetry than is usually recognized. The

This peculiar feature of Welsh and Irish poetry is worth examination. It means briefly that the consonantal or vowel structure of the first part of the line determines that of the second part. A Shakespearian example is: 'My concealed lady to our cancelled love'.

The result is verse of amazing technical virtuosity, but whose apparent difficulty is inherent in the structure of the language. It has found its way into English verse, especially in the poems of Thomas Moore which often catch not only the rhythm of the Irish verse but also the assonance:

e.g. Silent o Moyle be the roar of thy waters
break not ye breezes your chain of repose
while murmuring mournfully Lira lonely daughter,
tells to the night star her tale of woes

Here all the vowel correspondences are on the vowel 'o' while the consonantal ones are on 'm r n' and 't'.

It is quite different from the Anglo-Saxon trick of alliteration. In Anglo-Saxon poetry the two halves of a line depend on the repetition of one prime consonant on which the whole emphasis is laid, so that the verse progresses in a series of thuds.

In Celtic verse, on the other hand, the art consists in introducing the consonances in such a way that they shall not be obvious. In the most successful poems the apparent ease and melliflueness conceals a very strenuous artifice and these are the ones where the structure is least obvious. There happens to be a line of James Thomson's in the *Castle of Indolence* illustrating the kind of alliteration to which a Welsh ear is attuned:

"As when a shepherd of the Hebrid Isles
placed far amidst the melancholy main"

The two important words in the first line are shepherd and Hebrid and on the Welsh system would be considered to correspond since there is the same sequence of consonants the 'b' in Hebrid being softened to 'p', but not necessarily the same vowel spacing between each consonant. This stanza is usually quoted as an

English literature its importance is that it fuses Gaelic mythology with that of Greece to achieve a new and more authentic effect than that of Macpherson. Yeats himself says that his early poems have as a result of the reaction from rhetoric, a facile charm and a too soft simplicity. In his later poems however, there has been a gradual restriction of metaphor a severity of diction which is more in accordance with the Irish poetic tradition.

Synge learnt Irish and evolved a kind of speech from a study of that of Irish peasants which, while English in vocabulary is Irish in syntax. This discovery is an exciting one since it has provided a stepping stone between the Irish and English languages and has at the same time provided a more accurate medium for translation than the neo-classical jargon which was in vogue before.

Matthew Arnold in his essay on Celtic literature put forward the theory that the 'word magic' in English literature is due to the survival in English of a substratum of Celtic imagery. The theory is a pleasant if fanciful one but certain technical peculiarities of English verse suggest another approach. The essence of Celtic at its best is form and precision, and a poem's success is reinforced by the very elements that would otherwise make it appear mechanical, namely the complicated vowel and consonantal rime, which appears at first sight so stultifying to any real poetic force. This vowel and consonantal rime appears very definitely in Anglo-Irish poetry and it may be seen in the quotations Arnold gives from Shakespeare to illustrate the Celtic magic :

e.g. in such a night
stood Didō with a willow in her hand,
upon the wild sea banks and waved her love
to come again to Carthage

where the passage is built up on the l's and w's.

And even more so in the famous couplet of Keats :

magic casements opening on the foam
of perilous seas in fairy lands forlorn.

where the vowel and consonant rime is predominant.

Nevertheless, it did open up a new field for English poets and one to which almost every poet of the Romantic revival paid tribute. Wordsworth's solitary Highland lass would have lost some of her charm had it not been for Ossian. But Wordsworth is more honest than many Romantic poets. He does not try for a spurious literary thrill by making the Highland lass an embodiment of Celtic mystery and magic. He admits the possibility that she may be singing of old unhappy far off things (that is Ossian), but he grants equally it may be some humble matter of to-day, and leaves it there without trying to embroider the circumstance.

It is noticeable that it was the Highlands that drew the attention of English poets because of the combination of the Ossianic poems of Macpherson and the novels of Scott which drew people in thousands to the north.

Ireland remained unexploited from a literary point of view except to produce rollicking romances of the Charles Lever type, which depended for their appeal on the more popular national idiosyncrasies. Moore's Irish melodies owed their vogue to a combination of sentimentalized Irish tunes with very singable words. But the wealth of literature in the Irish language remained unsuspected, except by a few scholars until that language was on the verge of perishing. It owed its resurrection chiefly to political reasons and thus the character of the literature has been blurred and distorted by political motives.

The Irish literary revival from the technical point of view is an attempt by a number of writers of English speech but of Irish descent to find a new medium for expression which shall be national. It has produced one great poet 'Yeats' and one great dramatist 'Synge'. Yeats's earlier poetry has all the vagueness and lack of precision which comes from the pursuit of the unimaginable Beauty from the grey redundancy of the present to the land of the Ever Young, and this is even more apparent in the poems of A. E. Russell. But from the point of view of

This new interest in the ancient inhabitants of the British Isles stimulated a Scotch schoolmaster called Macpherson to publish a translation of poems by a legendary Gaelic hero called Ossian. These poems had an immediate success. Written in an inflated and bombastic prose full of whilings and lamentations, vague gigantic ghostly figures with strange and thrilling names they exactly hit the taste of the time. Ossian made the tour of Europe. Goethe imitated him, Chateaubriand derives from him, Napoleon took the book with him to Egypt.

In England it gave rise to a famous literary controversy. Were the poems genuine or not? Macpherson maintained they were but could not be induced to produce the originals. Actually the forgery was easily perceived by anyone, who did not let his critical faculty succumb before the glory that accrued to Scotland.

Here is a specimen :—

“As the dark shades of autumn fly over hills of grass; so gloomy dark successive came the chiefs of Lochlins echoing woods. Tall as the stag of Morven moved stately before them the King. His shining shield is on his side like a flame on the heath at night when the world is silent and dark and the traveller sees some ghost sporting in the beam. Dimly gleam the hills around and show indistinctly their oaks. A blast from the troubled ocean removed the settled mist. The sons of Erin appear like a ridge of rocks on the coast when mariners on shores unknown are trembling at veering winds”.

The thrill of the exotic is here and all Europe succumbed to it, so that Macpherson has probably earned his grave in Westminster Abbey. But as an expression of the Celtic spirit it is difficult nowadays to take these outpourings seriously. In so far as they stimulated Celtic studies and drew Dr. Johnson to the Highlands, their publication was all to the good. Unfortunately the vagueness and twilight glamour of the Ossianic poems as presented by Macpherson became characteristic of the poets of the so-called Celtic literary renaissance of the last century.

welded into a coherent whole in which the older elements were refined to suit the chivalric ideals of the later Middle Ages.

After this however, Welsh literature developed, more or less, on its own lines, and that of Ireland and Scotland was ignored until the 18th century. In Ireland the political problem prevented any literary contact. Spenser apparently had some Irish poems translated for him and says that 'they savoured of sweet art and goodly invention and sprinkled with some pretty flowers of their natural device which gave good grace and comeliness to them' but that their sentiments were so abominable as to mark out their authors for extermination. It has also been suggested that Spenser's diction may owe something to his having been familiar with some of the Irish metres but it is difficult to get any direct proof of this, apart from his *Essay on the State of Ireland* which does not suggest that his state of mind made him very receptive of such contacts.

On the other hand, while the English Government was passing decrees for the extermination of the bards in Ireland it was passing regulations for the licensing of bards in Wales so as to prevent unauthorized persons from practising as poets and so encroaching on the sphere of the bardic fraternity.

It was not until the latter half of the 18th century that the Celtic countries came again into the orbit of English literature. The Romantic revival or rather the literary mood of the 18th century was favourable to novelty. The defeat of Charles Stuart and the pacification of the Highlands opened up a new field for travel. Here were a strange people, a strange tongue, mountains, rivers, rocks and all at one's back door. Also excellent roads built by General Wade. The same applied to Wales in a lesser degree and from 1750 onwards there is a growing number of books and journals, describing the writer's experiences among (to quote one author) 'horrific mountains that tower to unimaginable heights, on whose lofty crest the intrepid goat shakes his horns at the lonely traveller'.

ceased to be the monopoly of a class and restricted in subject, but which are still the basis of composition in any of the Celtic languages.

I emphasize this aspect of the Celtic literatures, because it is the one which is the less familiar but which the Celts themselves regarded as the most important.

It will, therefore, appear that Celtic poetry is essentially conventional and its charm lies not so much in its originality as its virtuosity. Matthew Arnold in his essay on Celtic literature praises its Greek restraint and its compression. This, however, is not innate but imposed by exigencies of metre and rime.

Taking Celtic verse in its heyday, namely as the inherent part of a social culture, it is amazing how much variety can be put into themes which are so monotonous on the surface. It is due above all to style and if style means dexterity in the management of words elevated by the consciousness of embodying an assured tradition, then Celtic poetry attains it.

There are three periods when Celtic literature has influenced English literature. The first is the period following the Norman Conquest. Many of the Normans who settled on the borders of Wales married the daughters of Welsh princes, in the same way as Strongbow's followers did later in Ireland with the Irish, and became half Welsh in consequence. This intermingling, which was one of equal with equal, gave a great impetus to the development of the Arthurian legend. Geoffrey of Monmouth's History of the Britons was written with a political purpose and in it Arthur appears as the Christian hero intended to be a national figure acceptable to Britons and Normans alike. The story of Arthur spread over the whole of Western Europe and it is almost impossible now to disentangle all the threads which combined to make Malory's epic. Still it is certain that most of the elements in the legend have their origin in Celtic legend and were gradually

family bard only disappeared in the 17th century. Similarly in Ireland and the Highlands. When the family bard disappeared the bardic tradition still remained in the sense that the knowledge of the old metres and the old poems remained, and that the disappearance of the bards as a class only meant a decline in status for there were still people who were skilled in the craft of poetry and who practised it and taught it. Only with this decline the bards became assimilated with the peasantry. The result of this survival of poetry among the Gaelic, Welsh, and Irish peasantry has been that tendency to glorify the poetical gifts of the peasantry which is one of the features of romanticism, whereas actually the poetry which has been taken down from the lips of the peasantry has been not the creation of untaught minds, but the survival of a very sophisticated tradition.

Celtic poetry is sophisticated to an almost excessive degree. A 14th century Welsh bard writing a textbook on poetry defines its function as the diversion of well-born men and women. It should fall sweetly upon the ear and through the ear touch the heart. The purpose of the poet is praise and then he proceeds to list the qualities which should receive attention in a chieftain, such as bravery in war, hospitality, generosity, in a woman modesty, beauty, gentleness, and even the metaphors suitable for the occasion. The matter in this kind of poetry is not so important as the manner. It resembles Celtic art as one sees it in the illuminations of the Book of Kells in that it is very largely the embroidering of a subject. Poetry is a craft and there are degrees of this craft. The Welsh poet writing an elegy on his fellow bard laments his skill in weaving song and in knitting a stanza. The result of this limitation of subject means that the poet concentrates his attention on the skill with which he puts his words together, and attains an extraordinary virtuosity in composition.

This brought about a very complicated system of rules governing composition, which only lost their hold when poetry

THE CELTIC TWILIGHT

(A Note)

III

M. B. DAVIES

- The Celtic twilight is the name given to that kind of romanticism which finds in the literature of the Celtic peoples, the Welsh, the Irish and the Gaelic, speaking part of the Scottish highlands, a means of escape from reality. The tendency has been to attribute to these literatures the qualities—namely a vague spirituality and a primitive simplicity—which the writer who is suffering from an excess of sophistication finds refreshing. The result has been to obscure the real significance and the importance of these literatures to English literature.

These literatures are survivals in the sense that they contain a great deal of matter which deals with prehistoric times and also in the sense that they reflect a stage of society which is to all intents and purposes dead. The Celtic societies of England, Ireland and the Highlands were tribal in structure and retained up to a comparatively recent date their tribal characteristics. One of the features of the early Celtic societies was the importance given to the position of a special class whose business it was to be the guardians of tradition, to keep pedigrees and to compose odes to the chiefs on certain set occasions such as victory in war, death, marriage etc. This early Celtic literature cannot, therefore, be considered apart from its social significance and this social function of the poet lasted on even after the disappearance of the society of which it was an essential part. Even where as in Wales the nobles become Anglicized the practice of having a

(e) As for *Odes III*, v and vii,—their Stoic colour will perhaps have to remain a matter of speculation and dispute until more is certainly known concerning the occasions of their composition. Here it must suffice to note that, while the proposed revival of Roman temple worship must have dismayed orthodox Stoicism and must have expected disapproval from that quarter, *Odes III*, v provides the portrait of a Roman worthy illustrating the patriotic uses of the Stoic *rationalis e vita excessus*.

What, then, has his Stoic slant done for Horace? It has allowed him to conceal the fact that his appeal is to superstition; since it has given him the use of a respectable Court of Law wherein to stage the tricks of superstition. But, strictly speaking, if the trick works, if the curse convinces, and the propaganda succeeds, it is as a wise man that Augustus after all must emerge—wise in steering Rome clear of the curse rather than just in paying Olympus its due. However, it is Horace's ode . . .

(d) *Odes*, III, iv: Here, as in *Odes*, III, ii, the task is fairly straightforward and the intention plainly advertised. The Stoic virtue of *εὐσυνία* is claimed for Caesar's Court; even, the monopoly of that virtue is claimed. But there is not here, it would seem, any manipulation of Stoic doctrine. And so, interesting as the propagandist methods employed here may be, they do not concern a discussion of Horace's Stoic colour. Augustus stands invincible as Jove; and naught shall shock the hero who has the fourth and all comprehending virtue. But it is not Stoically that he stands and possesses. Merely Horace borrows a little from the glamour of Stoic Wisdom. And the contribution which he is thereby enabled to make towards fitting out Augustus virtue is, if not negligible, by no means indispensable. Wisdom, even when not Stoic, is always respectable enough even for monarchs.

For himself, however, Horace may be thought to gather some harvest from Stoicism. His Muses are counsellors, emboldened to advance for themselves some of the extravagant claims made on behalf of poetry by Stoic teachers (¹).

(¹) Cleanthes, for example, who asserted that the Muses are superior to Philosophy in affording approach towards 'τὴν ἀληθείαν τῆς τῶν θεῶν θεωρίας'.

must say no more ; these matters are State-secrets⁽¹⁾. If so, then the virtue of *fides*, like the *merces*, is Horace's.

(c) *Odes III*, iii : Here Horace's aim is to praise Augustus' attitude towards 'Troy' on the score of some other quality than its wisdom. Wisdom, of course, is the virtue naturally concerned. But at all costs the propagandist must avoid taking a line which will involve anything like discussing the pros and cons of a vexatious political question. In panegyric the virtue must exist beyond suspicion. Wisdom being ruled out, then, and mildness and generosity and the like being patently inapplicable to the case, there remains, most obviously and appropriately, firmness. And Horace does make play with firmness. But firmness must not be made the chief ground of praise ; for Augustus is a dictator, in whom naked firmness is anything but a recommendation. Horace, therefore, his choice severely restricted, attempts to set up 'Troy' as an act of Justice, in the doing of which firmness must be admirable. He uses Stoicism to move himself into a position where he can extort unwilling Justice from political expediency. But his task is not what it was in *Odes III*, i (or ii, either), where he had natural allies in ideals and ideas common alike to Stoic and non-Stoic. Here it is only too plain to the reader that the Just Man is such only in the esoteric Stoic sense. So the sympathies naturally evoked by the honoured name of Justice stay at home. Since, too, it is incredible that Pollux, Hercules, and Liber, took divine status by such exploits as refusing to rebuild 'Troy', Horace must, in the end, appeal to fear-to superstitious dread of the mythical curse and Olympian wrath.

(1) Similarly in *Odes, III*, iii, it is natural to interpret the final stanza in similar fashion. Horace has anticipated (no doubt with the intelligence of anticipation usual in such cases) the government's decision, or he affects to have anticipated it. He checks his daring Muse, contriving to suggest that the *sermones decorum*, while not the discussions of Caesar's Council on the subject of 'Troy', still represent the spirit of the discussions.

Here the Stoic doctrine becomes valuable to the propagandist. With a little of impudently clever perversion Augustus' conduct can be made to fall within the Stoic rule with all its accumulated authority and prestige; while, by a slight straining of terms, *virtus minor* (ἀνδρεία) will pass for *virtus major* (ἀρετή). Self-sufficient in the approval of Conscience, says Stoicism, virtue moves on towards the divine perfection, regardless of public opinion and the rewards (or punishments) which public opinion may confer. And here, says Horace, is a *virtus* which has moved on regardless of public opinion and has won rewards not conferred upon it by the public. Must not the possessor of that *virtus*, then, be truly virtuous?

Such vicious reasoning would probably manoeuvre clumsily anywhere else but on the chosen Stoic field. And that fact gives the measures of Horace's debt to Stoicism here.

Further, it is probable that it is to Stoicism alone that we owe the presence of the ode's two final stanzas—at least, in their present form. That *fideli* is the important word linking them to the main body of the ode seems likely enough in view of the fact that Horace's Simonidean model does not carry the idea. But, if we can say that this faithfulness is in Horace's mind connected with fortitude, we certainly cannot be sure of what is pointed at by *silentio*. As the Simonidean phrase is said often to have been on Augustus' lips, the silent virtue too might well be his, and the occasion of the ode, perhaps, be the period of august inscrutability, when hopes and fears were aroused in Rome by the expectation that republican institutions were to be tried again. On the other hand, the two stanzas may well be intended to form a pendant enabling the piece to close on a personal note. Thus, Horace will have told his Roman public that Caesar will not step down to earth and will not reintroduce the reality of republican assemblies (those *coetus vulgaris*!); and he breaks off: 'But I

uncomfortable and unfree; to be sober is to be efficient and in control of one's mind and body. Stoicism, then, is, after all, the nearest respectable factory of respectable propaganda. And to Stoicism Horace goes, selecting for his purpose the pamphlets concerning subordination and rejecting those concerning freedom and conscience. His natural philosophical eclecticism finds practical expression (¹).

(b) *Odes III, ii*: Aside from the ascription to Caesar of a virtue (an object common to all four odes), this ode has for its main purpose to justify Augustus' position as dictator, emphatically to deny his retirement from that position, and, perhaps, to praise, as being consistency in courage, his refusal to discuss the reasons of state which compelled him to hold that position. This purpose is carried openly and boldly enough on the plain face of the ode. No contemporary Roman could fail to understand the meaning of the clear references to Augustus (²). *Virtus repulsae nescia sordidae intaminatis fulget honoribus*: Horace admits, and willingly, that Augustus owes his eminence to the sword. His admission, however, is put in the form of the general proposition, that *virtus* does, in fact, carve out its own way to the skies. But thus to generalize Augustus' position is not enough. The propagandist must contrive to prove, or suggest, that the general rule particularized in Augustus' case is not only valid for human affairs, but is properly or usefully so valid.

(¹) To father on Stoicism his own impudently clever suggestion of égalité, fraternité (*aequa lege Necessitas sortitur insignis et imos*) was reprehensible. But Stoicism could not fairly complain that he used its authority to deny external political liberty—the 'democratic'; for Stoicism, while not much occupied with constitution-mongering, inclined traditionally to timocracy, though avoiding the name. Further, the repeated Horatian advocacy of virtue on the ground that vice pays no better (*Odes III, i, 4-48, ii, 14-16*) was a fairly legitimate perversion of the Stoic spirit expressed in, for example, the paradox, that The Wise Man is happy on the rack.

(²) Augustus' career was unique in that, save formally, he owed none of his public offices to public favour, never submitting to electoral uncertainties and never risking the humiliation of rejection. His *imperium* was won by the sword. Suetonius' story of the Senate and the Centurion well brings out the point (*Divus Aug. xxvi*). Except in open reference to Augustus, *aut ponit* (v. 18) has almost no meaning. Roman magistrates did not surrender their limited power at popular demand.

foundations, must surely have taught Horace that a Roman *Pater Patriae* had his spiritual home most comfortably in the Porch⁽¹⁾.

But to discuss at due length the influences at work upon Horace as Court poet is a task scarcely to be attempted here. Of more direct interest to a reader of the *Odes* will be the manner and extent of his success in what on the surface would seem to be a very peculiar undertaking. What is the propagandist's debt to Stoicism? How far do these odes owe their effectiveness to their esotericism?

To answer such questions it is necessary to take a decision as to the occasion, or individual main objective, of each ode. And for the first four odes decision is to be made with reasonable certainty:—

(a) *Odes*, III, i: Here Horace sets out to discourage discontent and to encourage contentment; to perform a service valuable enough to any established régime, and doubly valuable to a revolutionary 'authoritarian' government such as was then Augustus'. The discontented are the politically and socially subordinate and the economically unfortunate. And to those people the propagandist must somehow, by the persuasive power of words, recommend poverty and subordination.

Useless, of course, to deny their familiar drawbacks. One must advertise their largely forgotten excellences. Horace, therefore, adopting the Stoic standpoint, praises poverty on the score of its soberness, and subordination, on the score of its naturalness and universality. Soberness and universality are things respectable and respected. To lose republicanism and gain Caesarism is one thing; to lose one's part in an erratic tragicomedy of political chaos and to gain, or regain, one's place in the ordered drama of majestic creation, quite another. To be poor is to be

(¹) Not, however, most comfortably for his poet; for the Stoic *Pater Patriae* needs must appear the servant of his own virtues.

the merely politically-minded man may protest that all these facts are irrelevant, the Just Judge can give only the one decision—if, that is, he sits in a Stoic Court of Law. Horace does succeed in establishing a connection between Justice and Troy's Rebuilding, though only at the cost of exploiting esotericism.

Naturally Horace is not delivering a series of four sermons on the four Stoic cardinal virtues. His message is above all political and, at that, party-political. He praises Augustus and the new régime through praise of the cardinal virtues, which he concentrates in and upon Augustus. Each ode receives a virtue-label, indeed. But the four labels must be read together in sequence; and together they label the régime for Stoically irreproachable.

But, in so far as the odes exploit esotericism, the political propagandist limits and weakens the value of his work. Why, then, should he choose to work in such limiting conditions?

Many theories of explanation, not all necessarily exclusive, may suggest themselves. Thus, it is conceivable that Horace might wish to address primarily the limited audience of the Stoic 'opposition'. Or he might wish, for the benefit of a wider public, to turn the weapons of that Stoic 'opposition' against itself. Or he might be merely the prey of bookishness; thus once more revealing a weakness discernible at times in his *Satires*. Or (the theory to which most historians would probably incline) it might be that his 'Stoicizing' of post-Actium Caesarism was natural and inevitable, simply because it represented, in so many ways, fact and truth. Like others of his generation, Horace must have recognized that imperious imperial necessity was forcing the government towards Stoic ideals of public and private morality. The new Augustan Constitution could hardly fail to be discussed in respect of its resemblances to the Constitution-Ideal of Cicero's *De Republica*, itself leaning heavily on Stoic doctrine. Moreover, if nothing else, *Virgil's Aeneid*,⁽¹⁾ then being raised upon Stoic

(1) The connections between *Aeneid* and *Odes III*, i-vi are familiar.

it is close enough. 'Ανδρεία includes καρτερία, and *fides* is a form of καρτερία (¹)—according to the doctrine of the Porch.

As to (δ)—what has the establishment of an eastern capital to do with justice? Very little, perhaps, outside Stoic thought, but reasonably much within. To the Stoic δικαιοσύνη was the virtue which rendered unto men, Caesars, and gods, their own. It had to do with, *inter alia*, the execution of legal contractual obligations and piety εὐτεβεια (²). And, carefully avoiding all arguments based upon considerations of political expediency, Horace stands firm on contract and piety; thus turning this matter of political expediency into a matter of simple justice. Piety and contract put out of court Troy's claim to rebuilding. First, the defendants are gods, and, secondly, on the admitted mythological evidence, the plaintiffs, or claimants, are fraudulent and perjured in what concerns the case. They have defrauded the gods *mercede pacta*; and their plea collapses under the weight of *incestus, periura, famosus hospes, fraudulentus*. Worse for them, the case has been already decided in the Supreme Court—*mihī castaeque damnatum Mineruae*. Obviously, however much

(¹) In Stobaeus *Ecl.* II 60, 9 w: Καρτερία is sub-virtue to ἀνδρεία, and it is defined as ἐπιστήμη ἐμμενητική τοῖς ὀρθοῖς κριθεῖσι. [So, too, in Andronicus, *Περὶ Παθῶν* p. 28, 1].

Seneca, in *Epist. Moral.* 83, 29, puts *fides* to follow *fortitudo*: *fides sanctissimum humani pectoris bonum est nulla necessitate ad fallendum cogitur, nullo corrumpitur praemio*: "ure", inquit, "caede, occide: non prodam, sed quo magis secreta quaeret dolor, hoc illa altius condam".

(²) Stobaeus *Ecl.* II 60, 9 w: τῶν δ'ἀρετῶν τὰς μὲν εἶναι πρῶτας, τὰς δὲ ταῖς πρῶταις ὀποτεταγμένας· πρῶτας δὲ τέτταρας εἶναι, φρόνησιν, σωφροσύνην, ἀνδρείαν, δικαιοσύνην . . . τὴν δὲ δικαιοσύνην περὶ τὰς ἀκονεμήσεις. τῶν δὲ ὀποτεταγμένων . . . τῇ δὲ δικαιοσύνῃ εὐσεβείαν, χρηστότητα, εὐκοινωνήσιν, εὐσυναλλάξιαν . . .

Εὐσεβείαν δὲ ἐπιστήμην θεῶν θεραπείας· χρηστότητα δὲ ἐπιστήμην εὐκοινητικὴν· εὐκοινωνήσιν δὲ ἐπιστήμην ἰσότητος ἐν κοινωνίᾳ· εὐσυναλλάξιαν δὲ ἐπιστήμην τοῦ συναλλάτταν ἀμέμπτως τοῖς πληροῖς.

glances at the Stoic technical side of virtue, and his *igneas arces*, likewise, to the Stoic Creative Fire (localised). Further, we may add, Horace's picture of the Just Man in *Odes* III, iii, 1-4 seems at least likely to owe something to Chrysippus' famous picture of Maid Justice⁽¹⁾.

Lastly, there must have been amongst early scholars a fairly strong tradition of Stoic colour in these odes. The Acron—Porphyryon commentaries have not only marked down for Stoic the Just Man of III, iii; they connect the "sordid repulse" of III, ii, 17 with Cato of Utica and also define the *consilium* of III, iv as philosophical *sapientia*; that is, Stoic⁽²⁾.

Once grant that the Stoic preoccupation has exercised an important influence over the making of these odes, and it becomes difficult to resist the conclusion that Horace has with intention set together the first four of them so that each "represents" one of the four cardinal Stoic virtues—sobriety, courage, justice, wisdom. And that fact, if fact it is, suggests that he may have deliberately sought esotericism, or, at least, may have lapsed unconsciously into developing his arguments along uniquely Stoic lines. What will a theory of conscious or unconscious esotericism explain? Apparently, at once, two standing puzzles: (a) the presence of *fideli silentio* in *Odes* III, ii and (b) the presence of *iustum* in *Odes* III, iii. As to (a)—the connection between *virtus* (= courage) and *fides* is, for the ordinary man, sufficiently remote; but for the Stoic, and perhaps for him alone,

(1) Chrysippus *apud* A. Gell *N.A.* XIV, iv, 4: Παρθένος δὲ εἶναι λέγεται κατὰ σύμβολον τοῦ ἀδιάφθορος εἶναι καὶ μηδ' ὡς ἐνδιδόναι τοῖς κακοῦργοις μηδὲ προσέσθαι μήτε τοὺς ἐπαινεῖς λόγους μήτε παραιτησὶν καὶ δέησιν μήτε κολακείαν μήτε ἄλλο μηδὲν τῶν τοιούτων . . .

(2) Acron *ad* III, iii: *Laus iustitiae secundum Stoicos. In secta Stoica hoc dicitur: Iustum virum honestique propositi non terreri civium opinionibus vel minis exigentium ut aliquid forte rationi contrarium fiat. Porphyryon ad* III, iii, 4: *Ergo sensus est: Sapientem virum non quatit...*

Further, as apostle of the simple life he might be standing shoulder to shoulder with Chrysippus against an Epicurean piggery desecrating with unnatural luxuries the outraged countryside⁽¹⁾. Even he follows his Stoic master in voicing a certain disapproval of song-birds—by an accidental coincidence, we must suppose⁽²⁾.

In the latter passage, Horace's list of worthies is the usual Stoic list, with Quirinus added for good Roman measure. The Stoic "source" is not to be doubted⁽³⁾. Horace's *hac arte*

= *De Comm. Nat.*, cap. 34 p. 1076 e: Εἰ δὲ, ὡς φησι Ἑρσίππῳ, οὐδὲ τοῦλάχιστόν ἐστι τῶν μερῶν ἔχειν ἄλλως ἄλλ' ἢ κατὰ τὴν τοῦ Διὸς βύλησιν, ἀλλὰ πᾶν μὲν ἔμψυχον οὕτως ἰσχεσθαι καὶ οὕτω κινεῖσθαι πέφυκεν, ὡς ἐκεῖνος ἀγχι κάκεινος ἐπιστρέφει καὶ ἵσχει καὶ διατίθεται.

Horace's *moesti* (*urnas nomen*) = κινεῖ].

(1) A. Gellius *N.A.* VI, x vi, 6: si uerius Euripidi recordemur, quibus swerissime Chrysippus philosophus usus, tantum edendi reperitas esse non per usum uitae necessarium, sed per luxum animi parata atque facilia fastidientis per improbam satietatis lasciuiam. Versus Euripidi adscribendos putari:

ἐπεὶ τί βέλ βροτοῖσι, πλὴν βυεῖν μόνον,
Δῆμητρος ἀκτῆς, πώματος θ' ὀνηχίου,
ἅπερ πάρεστι καὶ πέφυκ' ἡμᾶς τρέφειν;
ὃν οὐκ ἀπαρκεῖ κλησμονή, τρυφῇ δέ τοι
ἄλλων ἐδεστών μηχανὰς θηρόμεθα.

[*Saepissime* is justified in the use made of these verses by Plutarch, *De Stoic. Repug.*, cap. 20 p. 1043 e sqq.]

(2) Plutarch, *De Stoic. Repug.* cap. 21 p. 1054 a, d: αἴθεις ἐν τῷ Περὶ Πολιτείας ... ἐπὶ τῶν (sc. Χρύσιππος) ὅτι ἐν γότῃ ἐτ-μεν τοῦ καὶ τοὺς κορπῶνας ζῶγραφεῖν καὶ μετ' ὀλιγὸν 'τὰ γεωργικά' φησι 'καλλωπίζειν τινὰς ἀναθενδράσι καὶ μυροῖνοις καὶ ταῶς καὶ περιστρώας τρέφουσι καὶ πέρδικας ἵνα κακκαβίζωσιν αὐτοῖς καὶ ἀηδόνας'.

(3) Cicero, *De Nat. Deorum* ii, 24, 62: hinc Hercules, hinc Castor et Pollux, hinc Aesculapius, hinc Liber etiam ... hinc etiam Romulus, quem quidem eundem esse Quirinum putant. Aëtius *Plac.* i, 6, 9 and 15: ὡς Ἡρακλῆα ὡς Διοσκόρους ὡς Διόνυσον. Seneca *De Ben.* i, iv, 8: Herculem quia uis eius inuicta sit, quandoque lustrata fuerit operibus editis in ignem recessura. Thus a first-century Stoic is fanatically disposed to regard Hercules' fiery death as symbolizing resolution into Creative Fire.

HORACE ODES III I-VI: THE STOIC SLANT

BY

D. L. DREW

The course of Roman politics in the years immediately after Actium puts it beyond reasonable doubt that these six pieces are united as being Caesarian propaganda. But their unity is given also by their preoccupation with the dogmas of a particular philosophical sect—the Stoic. And it is only in the light of that preoccupation that their meaning can be clearly seen.

That Horace has recently consulted the oracles of Chrysippus and his kind appears evident in such passages as III, i, 5-20 and III, iii, 5-16. In the former passage he gives us the Stoic reign of λόγος—the identification of Jove and necessity (*Anagke*) and the dioecestic function of "Fate"—all strictly in accordance with Chrysippus (¹).

(¹) Stobaeus *Ecllog.* I 79, 1 W: Χρύσιππος... ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ Περὶ Ὁρῶν καὶ ἐν τοῖς Περὶ τῆς Εἰμαρμένης... ἀποφαίνεται λέγων "Εἰμαρμένης ἐστὶν ... λόγος τῶν ἐν τῷ κοσμῷ προνοίᾳ διοικουμένων" ... μεταλαμβάνει δ' ἀντὶ τοῦ λόγου τὴν ἀληθείαν, τὴν αἰτίαν, τὴν φύσιν, τὴν ἀνάγκην ...

Plutarch *De Stoic. Repug.*, cap. 34 p. 1049 f: (Χρύσιππος) ταῦτ' εἰρηκεν "οὕτω δὲ τῆς τῶν ὄλων οἰκονομίας προαγοῦσης, ἀναγκαῖον κατὰ ταύτην, ὥς ἂν ποτ' ἔχωμεν, ἔχειν ἡμᾶς, εἴτε παρὰ φύσιν, τὴν ἰδίαν νοσοῦντες, εἴτε πεπηρωμένοι, εἴτε γραμματικοὶ γεγονότες ἢ μουσικοί".

Ibid., cap. 34 p. 1056 o: Τέλος δὲ φησι μηδὲν ἰσχεσθαι μηδὲ κινεῖσθαι μηδὲ τοῦλάχιστον ἄλλως ἢ κατὰ τὸν τοῦ Διὸς λόγον, ὃν τῇ εἰμαρμένῃ τὸν αὐτὸν εἶναι.

=

CONTENTS

European Section:

	PAGE
D. L. DREW	
Horace odes III, I-VI: The stoic slant	1
M. B. DAVIES	
The Celtic Twilight (A Note)	13
RAYMOND FRANCIS	
La composition de Madame Bovary	27

Arabia Section:

DR. 'ABD 'L WAHHĀB 'AZZĀM BEY	
As-Šāh Sa'dī as-Širāzī (his Arabic Poetry)	1
DR. ZAKĪ MUHAMMAD HASAN	
On the Unity of the Art of Egypt through the Ages	13
DR. MUHAMMAD FŪ'ĀD ŠUKRĪ	
A Polish Military Expedition in Egypt during the reign of Muḥammad 'Alī	27
DR. IBRAHĪM AMĪN AS-ŠAWĀBĪ	
The Rise of Persian Poetry	49
DR. ḤALĪL YAḤYĀ NĀMĪ	
From the Modern Yemenite Dialects	69
GAMĀL MUHAMMAD MIHRIZ	
Portraits in Muslim Paintings	85
DR. MUHAMMAD AḤWAR ŠUKRĪ	
The Personality in the Art of Ancient Egypt	107
DR. FŪ'ĀD HASANĪN 'ALĪ	
Al-Ḥamza	129

BULLETIN
OF
THE FACULTY OF ARTS



VOL. VIII—PART I

MAY 1946

CAIRO
FOUAD I UNIVERSITY PRESS
1946

مجلة كلية الآداب



العدد الثامن - المجلد الثاني

ديسمبر ١٩٤٦

طبعة جامعة فؤاد الأول

١٩٤٧

فهرس

القسم العربى :

صفحة	
١	الدكتور عبد الوهاب عزام بك سوانح أحد النزال
١٥	الأستاذ مصطفى السقا كلا وكنا
٢٧	الدكتور محمد فؤاد شكرى صفحة من تاريخ السودان الحديث
٥٩	الدكتور شوق ضيف كتاب الرد على التحاة
٧١	الإماء (مدرسة الفن والحياة) بين الأدب المصرى والفن المصرى
٧٧	الدكتور زكى محمد حسن حول وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى
٨١	الأستاذ جمال محمد محرز موقف اليهودية من التصور وعلاقته بالاسلام
٩١	الدكتور محمد أنور شكرى أنوريس قصة الحضارة المصرية

القسم الأوروبى :

د. ل. درو	الملاقة بين ابريلوس ولوسيان ، محاورات
١	الآلهة والبحر
٧	م. فلديبير فيكتيف الطفل النزال وأشباهه قديما
١٩	دكتور فؤاد حسين على أبحاث لمراسة المعيرة السامرة

سوانح أحمد الغزالي

للككتور عبد الوهاب عزام بك

أبو الفتوح عبد الدين أحمد بن محمد الغزالي ، أخو أبي حامد محمد الغزالي المعروف . ولد بطوس لأب فقير خير صالح يزل الصوف . وقد أوصى به أبوه وبأخيه محمد إلى رجل متصوف ليطلعهما بد وقائه ، ويتفق على تعليمهما ما يرثاه . فقام هذا الوصي على تعليمهما حتى قدما ما ورثاه . فأشار عليهما بأن يدخلتا مدرسة يجدان فيها قوتها مما يربى لطلبة العلم في المدارس . وكانت المدارس إذ ذاك كثيرة في البلاد الإسلامية ، أنشئت في القرن الرابع الهجري وتماس الملوك والأمراء والكبراء في بنائها واختيار كبار المدرسين لها على مر العصور .

وكان أبو حامد يقص هذه القصة ويقول : طلبنا العلم لغير الله فأبى أن يكون إلا لله . يعني أنه دخل المدرسة لأجل مرتبها .

(٢)

وقد تفقه أبو الفتوح حتى عد من فقهاء الشافعية ، ولكن غلب عليه الزهد والتصوف وشغل بالوعظ حتى كان يذهب إلى البوادي والقرى والبضائع ليحظ فيها . نقل ابن السبكي في طبقات الشافعية عن تلميذ بغداد لابن التجار أن هذا الغزالي كان :

« من أحسن الناس كلاماً في الوعظ ، وأرشقهم عبارة ، مليح التصرف فيما يورده ، جلو الاستنهاد ، أعطف أهل زمانه وألطفهم طبعاً . خدم الصوفية في عفوان شابه ، وحسب المشايخ واحترار الخلوة والزملة ، حتى افتتح له الكلام

على طريقة القوم . ثم خرج إلى العراق ، ومالت إليه قلوب الناس وأجوده . ودخل
بغداد وعقد مجلس الوعظ وظهر له القبول التام ، وازدحم الناس على حضور مجلسه .
ودون مجالسه ساعد بن فارس الباني بغداد فبلغت ثلاثاً وثمانين مجلساً .
كتبها بخطه في مجلدين » .

وقال ابن السكيت أيضاً عن الحافظ السلفي أنه قال :

« حضرت مجلس وعظه بهمدان . وكنا في رباط واحد ، وبيننا ألفه وتودد .
وكان أذكر خلق الله وأقدم على الكلام فأضلا في الفقه وغيره » .

وقال ابن خلكان :

« كان واعظاً مليح الوعظ ، حسن المنظر ، صاحب كرامات وإشارات . وكان
من الفقهاء ، غير أنه مال إلى الوعظ وغلب عليه » .

وقد خلف أحد أخاه محمداً في التدريس بنظامية بغداد حين تركها محمد
وسافر للحج سنة ثمان وثمانين وأربعمائة .
وتوفي سنة عشرين وخمسمائة في تروين .

(٣)

غلب على أحمد النزالي التصوف والوعظ ، وكان بليغاً حسن التصرف
في مواعظه . وفي التصوف والمواعظ ألق : اختصر إحياء علوم الدين في كتابه
سماه « باب الأحياء » . وألف كتاباً سماه « التسخير في علم البصيرة » . ولبست
بصدده مؤلفاته الرمية ، ومجالس وعظه ، بل أصف في هذا المقال كتاباً له فارسي
اسمه « السوانح » .

قال في فائحة الكتاب :

« الحمد لله رب العالمين ، والصلاة على سيدنا محمد وآله أجمعين . هذه
الحروف مشتملة على فصول تتعلق بعماني المشق ؛ وإن كان حديث المشق لا تسمعه

الحروف والكلمات . فإن هذه الممانى أبكار لا تطلق أبداً الحروف بأستار
خدورها .

وإن يكن علمنا أن نعطى أبكار الممانى لذكور الحروف في خلو الكلام
ولكن العبارة في هذا الحديث إشارة إلى معان غير مذكورة (؟) وهي بسيدة بمن
لا ذوق له^(١) .

ومن هذا يتفرع أصلاً : إشارة النبوة ، وعبارة الإشارة ... ولكن لا ترى
إلا بصيرة الباطن . فإن وقع في هذه الفصول أشياء لا فهم فهو من هذه الممانى ،
والله أعلم .

طلب إلى صديق عزيز هو عندي أعز الاخوان ، ولي به أنس تام ،
أن اكتب فصولاً فيها يحظر لك في معنى المشق لآس بها كل حين ، وأتمل
وأتمسك بأياتها حين لا تال يد الطلب ذيل الوصال . فأجبت وطاء بحقه وكتبت
فصولاً لا تطلق بجانب ما ، في حقائق المشق وأحواله وأغراضه ... حتى إذا عجز
نقل بهذه الفصول ، ولو أن الأمر كما قيل :

ولو داواك كل طيب إلى يسير كلام ليس ما شفاكا

إذا ما ظلمت إلى ريقها جعلت اللدامة منه بدلا
وأن اللدامة من ريقها ولكن أعطل قلبا عيلا

وقال في خاتمة الكتاب :

« جُجبت عيون القول عن إدراك حقيقة الروح وماهيتها . والروح صدف
المشق . فإن لم يكن للعلم إلى الصدف سبيل فكيف بالجواهر المكنون في هذا الصدف .
ولكني أثبت هذه الفصول والآيات إجابة لالتماس هذا الصديق العزيز
أكرمهم الله تعالى ، على أنني كتبت من قبل على غلاف الجزء « كلامنا إشارة »
حتى إذا لم يفهم أحد كان مذكوراً فإن يد العبارة لا تال ذيل الممانى » اهـ .

(١) هذه العبارة غير واضحة في الأصل الفارسي .

والكتاب الذى يكون هذا موضوعه والذى يفتحته صاحبه ويختمه بهذه العبارات، لا يتوجه إليه إلا من يكلف بالعوص المضل ، ويطمح إلى كشف ما غمض ، وإدراك ما دق ومحاولة ما العجز عنه أقرب من القدرة عليه .

وقد عرف فى العربية مؤلفات كثيرة فى المشق البشرى والمشق الالهى ، مثل : كتاب الزهرة لمحمد بن داود الظاهرى المتوفى سنة ٢٩٧هـ ، جمع فيه شراً كثيراً مما قيل فى الحب . وطوق الحامة للأمام ابن حزم الظاهرى المتوفى سنة ٤٥٦هـ . وقد اطلعت فى الحزاة الظاهرية بدمشق على نسختين قديمتين من كتاب روضة التعريف فى الحب الشريف ، لسان الدين بن الخطيب الوزير الأندلسى .

ومما ألفت فى هذا الموضوع كُتب مصارع العشاق للقاضى أبى المالى عبد العزيز بن عبد الملك ، ولأبى محمد جعفر ابن السراج المتوفى سنة ٥٠٩هـ ، ولأحمد بن إبراهيم النحاس الدمشقى . وللقاظم مغلطاي ، كتاب الواضح للدين فى ذكر من استشهد من المحبين . وقد جمع البقاعى بعض هذه الكتب فى كتابه « أسواق الأشواق من ذكر مصارع العشاق » . وهو كتاب مطبوع متداول .

ولكن سوانح النزالى تعالج الجانب الروحى الفاضل من المشق ، وينب عليها المشق الالهى الذى يقصر عن إدراكه من لم يستضيء بنوره ويحترق بناره .

والمعانى ما لم تفصلها ألفاظ مألوفة مشتركة بين الناس مصطلح عليها ، تسرقلها من قس إلى أخرى ، ولو كانت فى أمور أوضح من الأمور الروحية ، وأجلى وأقرب من المشق الالهى .

ولذا جاء هذا الكتاب مستقلاً فى كثير من عباراته . ولعل النزالى لم يمن بإيضاحه ، ولم يال بغموضه . على أن بعض الفصول قريب المثال بسير الفهم .

ومهما يكن فكتاب يكتبه أحد النزالى فى هذا الموضوع جدير بالنظر والتأمل . وحرى أن يطول فيه التفكير ، وأن يعرف به ، وينثر بضه أو كله .

(٤)

وفيا إلى أمثلة من الكتاب مترجمة . وقد وضعت بين أقواس ترجمة الآيات
الفارسية التي جاءت في الأصل .

فصل (١)

قال الله تعالى : « يحبه ويحبه » .

(بالمشق سار من الدم مركبنا وأضاء بسراج الوصل لنا
من الحمر التي لم تحرم في مذهبنا ، لتلا تلقى الدم يابسة شفاها)

(من أجل جاء المشق من الدم إلى الوجود
أنا كنت للمشق من السالم المقصود
لا أقطع منك حتى تنقطع الرائحة من العود
نهاري وليلي وشهري وسنق على وغم الحمرود)

أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى فصادف قلبا خاليا فتمسكا
جاءت الروح من الدم إلى الوجود ، وكان المشق على حدود الوجود
ينتظر مركب الروح ، ولا أعلم أى مزاج وقع في بدء الوجود ، إن كانت القات
روحا ، فقد كان المشق صفة القات . وجد الدار خالية فاستقر .
التفاوت في قبلة المشق طارض ، وأما حقيقته فتزده عن الجهات ، فليس يحتاج
إلى جهة ليكون عشقا

تارة يبطئ الحزف أو الحرز لتليذ الشادى ليكون أستاذنا . . وأحيانا يعطى
الدر الثمين والقؤلؤ المتلألئ لمن لا يعرفه ولا يستطيع أن يُعَمِّل فيه يد الأستاذ
ليحكه ويثقبه ، وحينما يُظهر أبو ظنون الوقت^(١) بمجائب حيله على بحيفة الأتاس
لا يظهر أثره لأنه سير على الماء . . لا ، بل على الهواء ، لأنه أخاص الهواء .

(١) معنى الوقت المتلون المتطلب الذى تختطف به الحواطر .

فصل (٣)

تارة تكون الروح للمشق كالأرض ، تثبت منها شجرته . وتارة تكون كاللذان للصفة ليقوم بها . وتارة كالشريك في الدار له نوبة في القيام فيها . وتارة يكون هو ذاتا والروح صفة لتقوم الروح به .

ولكن لا يفهم هذا كل انسان ، فانه من عالم الانبيات الثاني الذي يكون بد المحو . وهو لا يستقيم لأهل الانبيات قبل المحو . وتارة يكون المشق سماء والروح أرضا تنتظر ماذا يحطر . وتارة يكون المشق جبا والروح أرضا ليرى كيف ينبت . وتارة يكون المشق جوهر معدن والروح المعدن ليرى أى جوهر وأى معدن . وتارة يكون شمسا في سماء الروح ترى كيف تضيء . وتارة يكون شهابا في هواء الروح ينظر ماذا يحرق . وتارة يكون سرجا على مركب الروح ليرى من يركب . وتارة يكون ليلاما لرأس الروح الجلوح ليرى أى جانب يحوله . وتارة يكون سلاسل قهر من دلال للمشوق في قيد الروح . وتارة سماء قاتلا في فم قهر الوقت ليرى من يلدغ ومن يهلك كما قيل :

(قلت : لأتحف عني وجهك لآخذ من حسنك حظي
قال : فأخس على قلبك وكبدك . فقتة المشق قد أشرعت رجمها)

كل هذا مظهر الوقت في طاقة العلم الذي حده الساحل ، ولا سيبل له إلى الهبة . ولكن جلالة بيد عن حدود الوصف والبيان وإدراك العلم . كما قيل :

(المشق خفي . ما رآه عيانا أحد فحتم يفخر الماشقون سدى
كل إنسان يسعى في المشق ما يتوهم والمشق يرى من الوهم ومن هذا وذاك)

وجود القدرة في المسواء محسوس ، وفقدانها معلوم . وكلاما رهين بضوء الشمس .

(الشمس أنت والفترة نحن - كيف نبدى وجوها بدون وجهك ؟ حاتم
الفتح ؟ تجل من الخيل لتجلى) .

وليس كل هذا التمتع من اللقمة والتأني ، فكذلك يكون من التمتع ومن فرط
القرب ، نهاية العلم ساحل العشق . وما دام على الساحل قصيه نتحدث عنه حسب .
وإذا قدم خطوة غرق . من يجرؤ حيثذ أن يجرؤ ؟ وأنتى تحريق به ؟

(حنك لا يحدد . بصري ، وسرك لا يدركه عنى)

في عشقك خطوتى كثرة ، وفي وعشك قدرتى عجز)

لابل العلم فراشة العشق . العلم خارج الأمر . وأون ما فيه أن يحترق العلم
فكيف بين عنه خبرا .

فصل (٨)

ألا يكتفى الانسان هذه الخاصية ؟ أنه يحب أكثر مما يحب (محبوبته أكثر
من محبته) أهذه متبنة صغيرة ؟ يحبهم ^(١) منحت هذا السائل قبل محبة تزل
يمنع به أبد الآباد ، ولا يخفى . أيها الفتى ! كيف يستوفى إلا فى الأبد تزل تزل
فى الأزل .

لابل كيف يستوفى الحدثان فى الأبد ، التزل الذى أنزل فى القدم « فلا تعلم
تس ما أخفى لهم من قرة أعين » .

أيها الفتى ! بلغ الأزل هنا ، والأبد لا يمكن أن ينتهى .

لا يستوفى هذا التزل أبداً . إن تكن بصيراً بسر وقتك تعلم أن « قاب قوسين »
الأزل والأبد قلبك ووقتك .

(١) اشارة الى الآية « سوف يأتى الله بقوم يحبهم ويحبونه » ولعل المؤلف يريد بقوله
يحب أكثر مما يجب أن الله تعالى قدم حبه على محبهم اليه فى الفكر .

فصل (١٣)

حُجِبَتْ عَيْنُ الْحَسَنِ عَنْ جَمَالِ نَفْسِهِ ، فَلَا يَرَى كَمَالَ حَسَنِهِ إِلَّا فِي مِرْآةِ عَشْقِ الْمَاشِقِ . لِاجْرَمَ احْتِاجَ الْجَمَالِ إِلَى عَاشِقٍ لِيَزِيدَ الْمَشُوقَ مِنْ حَسَنِ نَفْسِهِ وَمِنْ طَلَبِ الْمَاشِقِ .

وهذا مر عظيم ومفتاح كثير من الأسرار الخ .

فصل (١٥)

يصل هذا الأمر أحياناً إلى أن تكون غيرته من نفسه ، ويغار من عينه . وتبلغ هذا التكلفة أحياناً أنه إذا زاد جمال المشوق يوماً تألم هو وغضب . وهذا اللغى يصيب فيه على من لا ذوق له .

(٢٣)

يرى في بداية المشق كل مشابه للحبيب حيباً . صدّ الخجون عن الطعام أياماً ثم اصطاد غزالاً فأطلقه ، فسئل في هذا فقال : « فيه شبه من ليلي والجفاء لا يليق » ولكن هذا يكون في البداية ، فإذا بلغ المشق الكمال يعرف كمال المشوق ولا يجد فيه شيئاً من غيره ولا يستطيع أن يجد . فينقطع أنسه بالأغيار^(١) إلا ما تعلق به . وإذا صار المشق أكل زالت هذه السلوة أيضاً . فإن السلوة في المشق قصان ، وكل اشتياق يمكن أن ينقص الوصال منه فهو مملول ومدخول . يجب أن يكون الوصال حطب نار الشوق ، يزيد الشوق به . وهذا هو المقام الذي يعرف فيه للمشوق الكمال ويطلب الاتحاد ولا يقنع بما هو خارجه ويتم برؤيته نفسه كما قال :

(في عشقتك وحدتي كثرة ، وفي صفك معجزى قدرة)

(١) الأغيار جمع غدير وهي مستنقطة في القارسية والتركية وتقرن أحياناً بكلمة يار أي حبيب فيقال يار وأغيار .

فصل (٢٤)

يكون الصباح والهاج والبكاء أول الأمر قبل أن تتم ولاية العشق . فإذا بلغ الكمال ونسيطر ، يقع الحديث في الباقي ، ويدل البكاء نظراً وهزالاً بما يدل الكدر صفاء كما قيل :

(حينما كنت حديث عهد بالعشق ، أقض نواحي مضجع جاري
فما زاد غمي قل أنيني ، إذا اضطربت النار قل الدخان)

(٢٨)

الفراق فوق الوصال بدرجة ، إذ لا يكون فراق إلا بعد وصال
والوصال على التحقيق فراق النفس . كما أن الفراق على التحقيق وصال النفس ، إلا في العشق المدلول الذي لم يضيغ فيه العاشق . . . الخ

(٣٦)

لا يكون بين العاشق والممشوق معرفة . وحينما يحسب نفسه أقرب إليه ويحسبه أقرب إلى نفسه يزداد بعداً . لأن السلطة له والسلطان لا صديق له . حقيقة المعرفة في وحدة المرتبة وهذا محال بين العاشق والممشوق ، لأن العاشق كله أرض المذلة ، والممشوق كله سماء التمزز ، فكيف تكون المعرفة ؟ فإن تكن قائماً تكون بحكم النفس والوقت وهذه عارية .

كيف يتفق تغير للمشوق ومذلة العاشق ؟ وكيف يجتمع دلال المطلوب وحاجة الطالب . الدواء ضرورة المريض وليس المريض ضرورة للدواء .

(٤٣)

إن كان هذا هكذا فلا حريم أن العاشق والممشوق خدان ولا يجتمان إلا بشرط القداء والقتاء ولهذا قيل :

(حين رأى ذو الوجه الناضر وجبي مصفراً قال : لا تؤمل وصلي أبداً .
أنت خدنا في المنظر ، لك لون الحريف ولنا لون الريح) .

(٤٨)

إن يكن المشوق حاضراً وشاهداً ومشهوداً فالعاشق في غية دائمة .
فإن حضور المشوق إن لم يستمع إليه الكلبة — كما في حكاية المجنون ^(١) —
فلا يحزن من دغشة . كالرجل الذي كان من نهر النجلى وكانت له صديقة في الكرخ .
وكان يسبح إليها الماء كل ليلة . فصار رأى ليلة في وجهها خلا ، قائ من أين
جاء هذا أخاك ؟ قالت هذا أخاك حقيقي (ولم يمي) . وأنت فلا تنزل في الماء
المكبة . فلما نزل مات من البرد . لأنه كان قد رجع إلى نفسه قرأى أخاك .
وهذا سر عظيم ويشير إلى هذا المعنى :

(لا علم لي بالعاشقية ولا بالعشقي ولا بنفسى ولا بالحب)

(٤٩)

حببت أبصار العيون عن إدراك أزواج ومانيها وحقيقتها . والروح صدف
العشق فكيف تبصر التوالت للمكنون في هذا الصدف ؟
(العشق حقي لم يره عياناً أحد غمام فخر باطلا هؤلاء العاشقون ؟)

(٥٨)

أصل العشق ماض من القدم . قطعة به « يحبهم » ألتيت بذرا في أروض
« محبوبه » ^(٢) . لا بل ألتيت هذه النقطة في « هم » ^(٣) حتى ظهرت « محبوبه » .
فلما نبت عيبر العشق صار البذر في لون الثمرة ، والثمرة في لون البذر .
فإن وقع « سبحاني » أو « أنا الحق » فقد وقع من هذا الأصل ^(٤) .
فأما كان نطق النقطة أو نطق رب النقطة

(١) قصة مجنون ليلى حكاهما المؤلف في فصل سابق .

(٢) إشارة إلى الآية : « فسوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه » وهي من الآيات التي أولع بها الصوفية .

(٣) يعني هم من كلمة « يحبهم » .

(٤) إشارة إلى ما روي عن بعض الصوفية من قوله : سبحاني ما أعظم ثاني وقوله :

أنا أنت بلا شك فسبحاك سبحاني
وقول الخلاج : أنا الحق .

فصل (٥٩)

آية كمال المشق أن يصير المشوق بلاء العاشق حتى لا يقوى عليه ولا يحتمله
 ويقي منتظراً على باب الفناء ، ويظهر دوام الشهود في دوام البلاء .
 (لا أحد مثل أنا المسكين . إني في غم من رؤيتك وعدم رؤيتك)
 ولا يعرف لنفسه متفصلاً إلا في العدم . وباب العدم موصد أمامه ، لأنه وقف
 بقيوميته . وهذا يكون غم الأبد . فإذا أتى شاهد الفناء الظل ساعة وضيقه في هذا
 الظل فهناك ساعة يستريح .

فصل (٦٢)

اسم المشوق في المشق طارية ، واسم العاشق في المشق حقيقة .
 اشتقاق المشوق من المشق مجاز وتهمة ، والاشتقاق في الحقيقة لعاشق .
 لأنه على سلطان المشق ومجمله ، وأما المشوق فليس له من المشق اشتقاق ما .
 والتحقيق أن المشوق لا يلحقه من المشق تغ ولا ضرر ، فإن أغار عليه المشق
 وقتاً وأدخله دائرة المشق أيضاً فليكن له حساب من جهة العاشقية لا من
 جهة المشوقية .

فصل (٦٤)

في همة العشق

للعشق همة يرد بها تعالى صفات المشوق . فكل مشوق يمكن وقوعه في شبكة
 الوصال لا يرضاه للمشوقية . ومن هذا أن إبليس حيناً قيل له « وأن عليك لعنتي »
 قال فبزمك . يعني أتى أحب منك هذا التمرز فأنك لا تحتاج إلى أحد وليس كفوك
 أحد ولو كان لك كفوك لم تكن كاملاً في العزة .

(٦٦)

طريق العاشقية كله هوسية ، والمشوقية كلها أتيه ^(١) لأنك لا ينبغي لك
 أن تكون قسك ، بل ينبغي أن تكون المشوق . والعاشقية تقتضي ألا تكون
 قسك وفي حكم قسك .

(١) نسبة إلى هو وأنت يعني أن العاشق ينبغي في غير المشوق يقال له أنت فهو مخاطب دائماً .

(مادمت في قيد الهواء فلا مفرك من الذهب والمرأة
كن عاشقا لتفرغ من المرأة ومن الذهب
لا يمكن الاستقامة على طريق التوحيد قبلتين
لا بد لك من رضا الصديق أو هوى النفس)

لا قدر للعلوك على بابنا ، وليس إلا العاشق المسكين كفوا لنا
مادمت أيما العظم ذا رأس قلست تقصيدنا
فانما على رأس من لا رأس له يوضع تاجنا

فصل (٧٠)

كل ما صدر من تلون الشق عن العاشق لفكين العشق يأتي مقابله
من المشوق ، ولكن لا يصل كل أحد إلى هذا المقام فانه مقام في العشق جده
رفيع . وكال تمكن هذا ألا يبقى من وجوده شيء .

(إن العقيق الذي من معدن العقل والروح أصيبته
لا أيديه لأحد لأن خيبة وجدته
لا تحسن أني رخصاً ألفتيه
فقد بذلت العالم والروح حتى ظفرت به)

وحيث يستوى لديه الوصال والفراق ، ويرتفع عن الملل والوارض .
وهنا يكون أهلاً لحلمة العشق .

وهذه الحقائق التي تصل من للمشوق إلى العاشق على سبيل البذل ، هي خلة
العشق .

(٧٣)

العشق جبر لا سبيل فيه إلى الكسب بأية وسيلة . لا حريم كانت أحكامه كلها
جبراً . الاختيار معزول عنه وعن سلطانه . لا يطير طائر الاختيار في ولايته وكل
أحواله سم القهر ، ومكر الجبر . والعاشق بساط لبه فلا محالة يظهر فيه ما يضر به
وما ينقشه . وهذا النقش يظهر عليه سواء أراد أم لم يرد .

(١)

طبع هذا الكتاب في اسطنبول الأستاذ المحقق الدكتور ريتز ، وكتب له مقدمة قصيرة ^(١) أوجز فيها الكلام عن موضوع الكتاب ، قال فيها بعد أن ذكر بعض الكتب التي ألفها العرب في هذا الموضوع :

« وأما أحد النزالي فالأمر عنده يتصل بغير هذا العالم ، عنده عالم آخر يخالف عالمنا الخارجي . فليلي والمجنون عنده مثالان لم يعرفهما للؤايف ولا التاريخ . وكل منهما مثال للعالم الروحي . قلبك يصورها محبتين كما تصور هو الحب غير متأثرين بالعالم الخارجي لأنهما ليسا منه . فالعالم الباطني مستقل عنده عن العالم الظاهري ، حتى أن قرب الحبيب — وهو أكبر سعادة ومحبة — وهو أعظم غم عند ابن حزم وأمثلة — لا وزن لهما عند النزالي .

وأما الرغبة في الوصل بخطوة مبتدأة في سبيل المشق الحقيقي . فالماشق يجد سعادته في أن يجعل نفسه مقصد المشوق وأمنيته ، والمهجر إن رغب فيه المشوق أنسمى من الوصل . فالشيطان قد سعد وقد لئله الله أمام الملائكة .

والمشق الحقيقي يقضي التجرد من الأثرة والشخصية حتى تقضى الأثرة (نسبة إلى أنا) وصير الماشق مشوقا . وهذا هو مقصد الماشق . وأقصى غايته أن يبلغ درجة الفراشة التي تلقى بنفسها في لهب الشمعة فتصير لها » .

(٢)

وقد أسف الدكتور ريتز لتحريف النص الذي عثر عليه في نسخ مختلفة . يقول : « وهو أسقم نص طالجه » .

وقد وصف سبعة مخطوطات أطلع عليها لتصحيح النص وشرحا على الكتاب في إحدى النسخ .

(١) ترجم هذه المقدمة عن الألمانية الدكتور نواد حسين .

ثم قلت :

وكتبت آمل أن أجد في الشرح الذي وجدته في النسخة التي دمرته إليها
بالخوف لا عوناً على فهم المتن أو صحة تقسيمه ، ولكن خاب أملى . وإني أشك
في أن الشراح أو الذين قصّوا المتن فصولاً قد فهموه حقاً .

وتما بعض الأمل في فهم هذا الكتاب بالاستئانة بلوائح عين القضاة الممذاني
تفيد أحد التزاني . فحين النضاة يذكر أحياناً السوانح بل ينقل أحياناً ألفاظها
وغير معانيه ولكنه يتصف أحياناً ويحاول أن يُقرّر المتن على رأيه وبمحله
ملا يحتمله .

ولى أمل أن أترجم اللوائح . وقد بدأت ترجمتها ولكني أود أن أستريح وقتاً
من سعادة هذا المتن للمستلقي .

كَلَّا وَكَلَّتَا

للمؤلف: مصطفى المصطفى

هذا مثال من البحث في النحو العربي ، أريد أن أبين به وبما يشبهه ، أن فيما خلقه لنا القدماء من ثرائ لغوي واسع ، مجالاً صالحاً لاحتياز آراء ومناهب قيمة ، تصلح أن تكون أساساً للاتجاه الحديث في قِريب النحو ، وتيسير أمره على الناس ، وخاصة ناشئ الأجيال العربية الحديثة ، الذين لا يتسع وقتهم للامعان في الدراسات اللغوية ، بجانب ما يعانونه من الدراسات العلمية ، في ضروب الثقافة الإنسانية (وما أكثرها !) في المدارس الثانوية ثم العالية ؛ فإن كنت أصبت فيه شيئاً من الحق ، فهو من توفيق الله وفضله ؛ وإلا فاني أعذر للقارئ عما أضعت عليه من وقت في قراءته ، ولعلني أصيب في غيره توفيقاً وقبولا .

والبحث في كَلَّا وَكَلَّتَا من ناحيتين : الأولى البنية ؛ والثانية الإعراب .

١ - بنية كَلَّا وَكَلَّتَا

أما من ناحية البنية ، فهما في الأصل تائيتا الوضع ، مأخوذتان من لفظ كَلَّ ، لما بين الألفاظ الثلاثة من شبه في اللفظ والمعنى . فشبه اللفظ بينها تركبها جميعاً من الكاف واللام ؛ وشبه المعنى دلالتها على معنى الإحاطة بالشئ لا محاد ما بعدها أو أجزائه ؛ إلا أن الواضع خصص لفظ (كَلَّ) بضم الكاف ، باستتراق جميع الأفراد أو الأجزاء المتدرجة تحت ما يضاف إليها ، كما خصص (كَلَّا وَكَلَّتَا) بكسر الكاف ، للإحاطة بمجرى المتن الذي بعدهما . وتراد على لفظ (كَلَّا) تاء التائيت إذا كان ما بعدهما متنى مؤثراً .

والحرف الأخير في هذه الكلمات ، وهو الألف في كلا وكلتا ، واللام الثانية في كلٍّ ، ليس من بنية الكلمة أصالة ، وإنما هو زيادة قديمة ، طرأت على البنية الأصلية ، لتقلها من طور التاني ، إلى طور التلائي ، لتتوية الكلمة ، وتسهيل الإعراب عليها ، وتحقيق مطالب الكلام في الوزن والقافية ، وما إليهما من الغناء والتغني ، فقد يلاحظ أن الأبنية الثنائية ضيقة الحيز ، سريعة الانقضاء ، لا تفي لمنشئ الكلام بمحااجة من التصرف في الألفاظ . ذلك إلى أن الوقف على الحرف الثاني لبعض الكلم ، يحمله خفيا في التطق ، يصب معه الفهم ، ولا يتبين المراد .

وإدعاء أن كلا وكلتا وكلا ثنائية في أصل الوضع ، قضية تحتاج إلى البيان ، وإلى الإثبات بالأمثه والشواهد ، وإلا كان الكلام فيها مجرد خيال ، لا يستند إلى شيء من الحق والبرهان .

أما السماع عن العرب فليس بأيدينا منه شيء محقق ، لأن كل ما عندنا من الأمثه والشواهد التي ذكرت فيها (كلا ، وكلتا ، وكل) ، من تاج الطور الأخيد لغة ، في أواخر عصر الجاهلية وصدر الإسلام ، نرى فيه الألفاظ الثلاثة كاملة البنية ، ثلاثية الصيغة ، ولا أستثنى من ذلك إلا شاهدا واحدا ، ألقه بـ حفظ شديد عن نحاة الكوفة ، فقد (ذهبوا إلى أن كلا وكلتا فيهما تنية لفظية ومضوية ، وأصل كلا (كل) ، تخففت اللام وزيدت الألف للتنية ، وزيدت التاء في كلتا للتأنيث ، والألف فيهما كالألف في الزيدان والعمران . واحتجوا بأن قالوا : الدليل على أنها مثنيان لفظا ومعنى ، وأن الألف فيهما للتنية ، الثقل والقياس .

آنا الثقل فقد قال الشاعر :

في كُلت وجلبا سلاَمي واحدة كتساها مقرونة بزائده •
فأنفرد قوله كُلت ، فدل على أن كلتا تنية ... الخ^(١) .

(١) ابن الأثيري : كتاب الاضاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين . طبعة القاهرة سنة ١٩٤٥ ، الجزء الثاني صفحة ٢٦٠ ، المسألة رقم ٦٢

فهذا الشاهد الذي رواه الكوفيون لتأييد مذهبهم ، إذا بحث روايته بكسر
 التاء ، كان لما أن نستدل به على ما نحن بسبيله ، من ثنائية كلتا في الوضع الأول ،
 قبل أن تراد عليها الألف ، لتقوية البنية للاثنية . أما إذا لم تصح رواية كسر التاء ،
 وكانت بفتحها كما يقوله البصريون ^(١) في الرد على الكوفيين ، في المسألة نفسها
 من كتاب الإصناف ، وأن الأصل كلنا ، ثم حذفت التاء لضرورة الشعر ، فقد
 سقط الاحتجاج به عندي وعند الكوفيين على السواء ، ولم يبق إلا التعويل
 على قياس النخيل وحده ، في بحث ثنائية هذه الألفاظ في الأصل .

من ينظر في معاجم اللغة وما تحويه من أبنية الكلم ، وخاصة الأفعال المتصرفة ،
 والأسماء المعربة ، يجد الكلمات الثلاثية أكثرها عددا ، وأوفرها مادة ، ويجد الرباعي
 من الكلمات أقل عددا من الثلاثي ، والخمسي أقل من الرباعي ، وهذا مما
 لا يرتاب به . وقد علل القنويون ذلك بأن الثلاثي أعدل الأوزان ، وأخفها جريا
 على اللسان . ومن أجل هذه الكثرة الظاهرة زعم النحاة والقنويون ، أنه ليس
 في العربية اسم معرب ولا فعل وضع على أقل من ثلاثة أحرف ، فأقل الأصول
 عندهم ثلاثة ، هي التي يسمونها التاء والعين واللام ، فيها اخترعوه من ميزان .
 ويقولون إن ما ورد في اللغة من ألفاظ ثنائية في الظاهر (غير البنيات) ، فليس
 ثانيا في الحقيقة ، وإنما كان على ثلاثة أحرف ، ثم حذف منه بعض أصوله .
 فكلمة (يد) عندهم أصلها (يدي) بدليل تشبيها على ידיان في قول الشاعر :

يَدَانِ يَضَاوَانِ عِنْدَ عَجْمٍ قَدْ يَمْنَانِكَ أَنْ تَصَامَ وَتَهْضِمَا

وبدليل ظهورها في الأفعال المشتقة من لفظ اليد ، مثل قولهم : يديت إلى فلان
 بدا : إذا أسديت إليه نعمة . وكلمة (دم) أصلها (دمي) أو (دمو) ، بدليل ظهور
 الحرف الأخير في بعض الكلام ، مثل قول علي بن بَدَال السُّلَمِي :

لَمَسْرَكَ إِنِّي وَأَبَا وَلِحَ عَلَى حَالِ التَّكَثُّرِ مَنُوحِينَ

(١) المصدر السابق : صفحة ٢٦٣

لِيَفْضُلَ وَيَنْضَهُ وَأَيْضًا يَرَانِي دُونَهُ وَأَرَاهُ دُونِي
فَلَوْ أَنَا عَلَى حَجَرٍ دُجِبْنَا جَرَى الدِّمْيَانُ بِالْحَبْرِ الْيَقِينِ^(١١)

الشاهد في البيت الأخير في قوله : جرى الدميان . قال في لسان العرب :
وأما دميان فتشاذ سما . وهكذا كل ثائي من الأسماء يذهبون إلى أنه كان
من بنات الثلاثة ، ثم حذف منه بعض أصوله على نحو ما ينشأ .

هذه القاعدة التي وضعا الفنويون لأقل الأصول ، قاعدة ضعيفة متهاينة ،
وقد كانت سببا في بلبلة الآراء في كثير من مسائل النحو في الثنية والجمع والتصغير
والنسب وغيرها . ويكفي أن نقول في تهافتها : إنه إذا كانت الأصول الثلاثة
هي أقل ما تبنى عليه ألفاظ الأفعال والأسماء ، وكانت البنية الثلاثية أعدل الأبنية
وأخفها جريا على اللسان ، فلماذا يحذف من الكلمة الثلاثية أحد أصولها لتبرع
ظاهرة ، غير التخفيف والاعتباط ، اللذين يلجأ إليهما إذا أعوزت الحاجة ، وعز
الدليل . فهم يقدرون مثلا في كلتي ابن واسم أن أصلهما بنو وسمو ، ثم يقولون
حذفت الواو منهما اعتباطا ، أي لتبرع ، ثم أتى بهزلة الوصل لسكون أولهما .
وكل هذا مجرد افتراض لا يصح ، وعجز عن الوصول إلى اليقين .

والحق الذي لا مرأى فيه أن الأوضاع القوية للأسماء والأفعال جميعا ليس
أقلها الوضع الثلاثي ، وأنها تدرجت من الأقل إلى الأكثر ، ومن البسيط
إلى المركب ، وهذا قانون عام يشمل الظواهر القوية وغيرها ، تبدأ صغيرة ،
ثم تكامل وتمو ، مسيرة للحاجة ، وتطورا مع الحياة . فالأسماء والأفعال
المرمية مرت في طور من أطوار اللغة كانت ثنائية الأحرف ، وربما كانت قبل
هذا الطور أحادية ، كالذي نشاهد في كلام الأطفال أول ما ينطقون الكلمات ،

(١١) قال الرضي في شرح شواهد شافية ابن الحاجب : (روى هذه الآيات الثلاثة ابن دريد
في المجتبى . والتكثير : المبالغة في التكثير ، وهو التثنية . ورواها في الجهرة : « على قول
التجاوز منذ حين ») . أقول : وعبر رواية الجهرة أخذ صاحب اللسان . وقال ابن الأعرابي
في شرح البيت الأخير : لم يختلط دى ودمه ، من بنضى له ، وبنضه لي ، بل يجري دى بينة ،
ودمه يسرة .

فإنهم يبرون عن الكلمة المتعددة الحروف بصوت واحد ساذج ، ثم يتدرجون في تكثير الكلمات ونسويتها ، مع استواء أسنانهم ، واكتمال مخارج حروفهم .

ثم أمثل جمهور التثانيات بتأثير عوامل مختلفة قسبة ، واجتماعية ، وقبسية ، إلى الطور الثلاثي ، وبقيت بقية منها تشهد لهذا التطور ، وتدل على الطريق الذي سلكته اللغة في الإمتثال والتحول .

ولست أعرض هنا لكلمات البنية مثل كم ومن وما وذا الإشارية ، وذو الطائية ، فهذه وأشباهها ألفاظ وقعت صورتها عند الوضع الثاني ، ولم تجاوز ، ونحن نسميها مبنيات لجودها عن التصرف ، ويقبلها على حال واحدة في اللفظ . وإنما أتاول طائفة من التثانيات المعربة ، التي يتصرف فيها بالثنية والجمع والتصغير والنسب والإعلال والإبدال ، والتعريف والتكثير ، وغير ذلك من وجوه التصرف والاشتقاق .

فمن تلك الأسماء أب وأخ ، نطق بهما العرب تائنين معربين ، قالوا : (ومن يشابه أبه فما ظلم) ونطقوا بهما ثلاثين ، بتشديد الحرف الثاني ، فقالوا جاءه الأب والأخ ، ونطقوا بهما ثلاثين بزيادة ألف في آخرهما . فقالوا أباً وأخاً في أحوال الإعراب الثلاثة . ومنه قول الشاعر :

إِنَّ أَبَاها وَأَبَا أَبُها قد بَلَّنا في المجد غَايَها

ومنها كلمة (دَد) بمعنى اللهو . وجاءت تائية في قول النبي عليه السلام : (لست من دَد ولا الدد مني) . وجاءت في شعر طرفة بهذا المعنى ، أو اسماً لموضع ، قال :

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكَةِ غُدُورٌ خَلَايا سَفِينٍ بِالْوَاصِفِ مِنْ دَد

وجاءت ثلاثية بزيادة ألف في آخرها ددا كصا . وجاءت ثلاثية أيضاً بزيادة نون في آخرها ددن . قال الجوهري فيما نقله صاحب اللسان : (الدد اللهو . وفيه ثلاث لغات : هذا دد ، وددا ، مثل قفا ، وددن) .

ومنها أيضا كلمة اسم ، أصلها : سِم ، وقد وردت في الشعر ، قال :
بِسْمِ بَدِيٍّ فِي كُلِّ سُورَةٍ سَمِيَّةٌ قَدْ وَرَدَتْ عَلَى طَرِيقِ تَعْلِمِهِ
وقد زادوا عليه هزة الوصل في الأول : فَنَتَوَا : اسم ، وهذه أشهر اللفظات
فيه . وربما زادوا الألف في آخره فَنَتَوَا سَا ، ومنه قوله :
وَاللَّهُ أَسْمَاءُ سُمَّا مَبَارَكَا آتَيْنَا اللَّهَ بِهِ إِثَارَكَا

وربما زادوا انواو في أوله وَقَتَا : وسم ، على ما ذهب إليه الكوفيون ^(١)
في اشتقاق الاسم ، وربما جعلوا هذه انواو آخرها ، وَقَتَا في جمعه أَسْمَاءُ ،
والأصل أَسْمَاو ، وفي تصغيره : سَمِي ، وأصله : سَمِيو ، على ما بينه البصريون ^(٢)
في اشتقاقه .

ومن تلك الأسماء باب ثمة وَطْءٌ وَقْلَةٌ وَكُرَةٌ وَسَنَةٌ وَعَصَةٌ وَأَشْبَاهُهَا يَمَّا اخْتَلَفَ
في إعرابه يجمع المذكور السالم ، فهي أَسْمَاءُ ثَانِيَةٌ بَاقِيَةٌ عَلَى ثَانِيَتِهَا ، وقد قوى بعض
ما فيها من ضعف لزوم هاء التانيث لها ، وهذا جعلها أشبه بالثلاثيات ، فلم تحتاج
إلى ما يكملها .

ومن هذه الثلاثيات كلا ، وكلتا ، أصلها ما قدمت من تركيب الكاف واللام ،
ثم نقلتا إلى الطور الثلاثي بزيادة ألف في آخرهما ، تقوية للنظم ، وبهذا بهما
عن مشابهة كلمة (كل) إذا خفيت الضمة فيها نطقا أو كتابة ، كما زيدت الألف
في أبا وأخا ووددا وسما ، عند من يلزمها الألف آخرها . وكذلك شددوا لام كل
لتقوية بينها وإظهار الحرف الأخير فيها ، كما شددوا الحرف الثاني في أب وأخ
ويد ودم ونظائرهما .

هذه هي السبل التي سلكتها كلا وكلتا في طريقهما إلى الثلاثية ، وهي سبل
ليست فيها بدع ، وإنما يشهد لها بصحة الاتباع ، واستواء القصد ، أخوات سرن
(١) انظر اشتقاق كلمة اسم : المسألة الأولى من كتاب الانصاف لابن الأباري ،
من صفحة (١٠ — ١١) .

مهما في القافية الثانية ، حتى أشرفن على الغاية ، وبلغن من ذلك ما قدر لهن ،
 وخلفن وراءهن أخوات ولدات لازلن يحبون ويدرجن ، ولهن طاعة باللاحق
 بمن أدرك وسبق ؛ وقال وحقق .

وقد صارت الألف في كلا وكلا بعد تطورها من بنية الكلمة . أما التاء
 في كلا فليست مبدلة من واو كما يقول الكوفيون ، وليست لللاحق كما يقول
 الجرجي ، وإنما هي تاء تأنيث ؛ ولعل الكلمة في الأصل كانت (كَلَة) ، فلما
 لحقتها الألف بعد ذلك صارت كَلَتَا ، بفتح اللام ، ثم خففت بتسكينها ، فصارت كَلتا .
 ورب قائل يقول : إنا لم نعهد الكلمات تلحقها علامة التأنيث في وسطها ،
 وإنما تلحق العلامة آخر الاسم ، فكان حق التاء أن تكون بعد الألف هكذا :
 (كَلَة) مثل آيَة^(١) وما أشبهها .

والجواب عن ذلك حين سهل بعد ما علمنا أن التاء لحقت الكلمة وهي في الطور
 الثاني ، قبل أن تزداد الألف على بينها ، فلما لحقتها الألف بعد ذلك وجدت
 التاء قد أخذت مكانها واستقرت ، فلم تقو على إزاحتها ، فنزلت في المحل بعدها .
 ذلك إلي أن التاء لو وقعت بعد الألف لصارت الكلمة (كَلَة) فلو قلنا مثلا : كَلَة
 للرأتين خرجت ، على معنى كَلتا المرأتين خرجت ، لاشتبهت صيغة كَلتا المفردة ،
 بصيغة جمع المؤنث السالم ، وفي ذلك ما فيه من خفاء الفرض ، وهلاك اليان .

وخلاصة ما تقدم أن كلا وكَلتا اسمان مفردا اللفظ ، متني للمعنى ، يدلان على
 الإحاطة بجزأى ما يضافان إليه ، وأنها كاتا تائي الوضع ، ثم حولا إلى الثلاثة
 بزيادة ألف في آخرهما ، وليست هذه الألف للتأنيث ؛ وأن التاء في كَلتا تأنيث
 اللفظ ، وليست مبدلة من واو ولا ياء .

(١) الأياد : شاع للتسبي وضوءها .

٢ - إعراب كلا وكلتا

كلا وكلتا في الكلام موضحان :

(انوضع الآونة) أن يؤكد بها اسم من قبلها ، مثل : جاء الرجلان كلاما ، ورأيت الرجلين كليهما ، ونجحت الطالبتان كلتاهما ، ودخلت الحجرتين، كلتيهما ، وجئنا كلاهما . ورأيكما كليكما وخرجنا كلاهما ، ومررت بنا كلينا .

ومن هذه الأمثلة يظهر لنا :

(١) أن كلا وكلتا لا يؤكد بهما إلا ما كان منى لفظا ومعنى ، أو معنى فقط كالضمير في خرجنا .

(٢) وأنه لا يؤكد بهما إلا ما كان معرفة ، لأنها معرفتان بالإضافة إلى الضمير .

(٣) وأنها لا بد أن تضاف إلى اسم منى ، معرفة وهو الضمير الذي يعود على الاسم للمؤكد بهما .

(٤) أن إعرابهما في هذه الحالة كإعراب المتنى : بالآلف رفعاً ، وبالياء نصباً وجراً .

ولا أرى أن ألف كلا وكلتا قلبت لمجاورتها الضمير ياء في حالتي النصب والجر . وإنما أقول إن الكلمة قد لحقها علامة التثنية ، وهي الآلف في الرفع ، والياء في النصب والجر . فأصل كلاما في جاء الرجلان كلاما هكذا (كلاهما) وهذا بعد حذف التون للإضافة ، ثم تحذف ألف كلا لالتقاءها ساكنة مع علامة إعراب المتنى ، وقد تشبه صورتها حيثخذ بصورة المفردة ، ولذلك كانت مثارا للجدل بين الصويعين . وكذا يقال في رأيت الرجلين كليهما : إرتب الأصل (كلاهما) ثم حذفت ألف كلا لالتقاء الساكنين . وإنما نى لفظ كلا في هذه الحالة لمطابقة للمؤكد وهو منى ، فبتساوى للمؤكد والمؤكد في التثنية من جتى اللفظ والمعنى .

على أن فريقاً من العرب قد يكتفى بما في معنى كلا وكلا من دلالة على التثنية،
فيفرد بمقتضى ، وعليه قول الشاعر :

نعم التثنية تمدت إليه متى في حين جد بنا المسيرُ كلا

فالإعراب في نليت بكسرة مقدرة على ألف كلا ، وليست هي ألف التثنية .

(الموضع الثاني) : ألا تكون كلا وكلا تؤكد التثنية قبلها : وذلك مثل :

أخوانه جاء كلاهما ، ورأيت كليهما ومرت بكليهما . والمجتلان قرأت كليهما
ونظرت في كليهما . ومثل : كلا الخطين قد أحسن ، وكلا الفتاتين قد أقبلت .
ونظرت في كلا الكتائبين وكلا المحجيتين .

وبالمثل في هذه الأمثلة نجد أن كلا وكلا في هذا الموضع ، تستملان كليهما
من الأسماء ، فتكون كل منهما مبتدأ وفاعلاً ومفعولاً ومجروراً . إلا أننا نلاحظ
أنهما لا يزالان على حالهما ، من الإضافة إلى التثنية المعرفة . ولكن المضاف إليه
في هذا الموضع لا يلزم أن يكون ضميراً ، فقد يكون اسماً ظاهراً أحياناً ، ولنفك
بمخصص هذا الموضع بعض الأحكام :

(١) فإذا أضيفت كلا وكلا إلى اسم ظاهر لاحظنا ما يأتي :

(١) أنهما تلزمهما الألف في أحوال الإعراب الثلاثة ، وقد ر عليها
حركات الإعراب .

(٢) أن المضاف إليه يجب أن يكون مثنى حقيقةً لفظاً ومعنى ، مثل قوله :

كلا أخويننا ذو رجال كأنهم أسود الثرى من كل أغلب ضم
وقول جرير :

كلا يومى أمامة يوم صد وإن لم تأتيا إلا لما

وقد يكون في حكم التثنية كلمطوف والمعطوف عليه بالواو ، وذلك في الشعر
خاصة ، كما في قوله :

كلا أخى وخطيلى واجدى عضداً في الثائبات وإلهم اللات

(٣) أن لفظ كلا وكلتا باق على إفراده ، ولذلك يعود عليه الضمير مفرداً دائماً ، كما في قوله تعالى : (وكلتا الجنتين آتت أكلها) ، وتقول كلا الرجلين يجتهد ، وكلتا المرأتين حبة لوطنها ؛ وكقول الشاعر :

كلا ثَمَلَيْتَا واثقاً بنتجة وقد قدر الرحمن ما هو قادر
وقول الأعشى :

كلا أبويكم كان فرعاً يدعامةً ولكنهم زادوا وأصبحت ناقصا

(ب) وإذا أضيفتا إلى الضمير فاعرب حيثنذ مذهبان :

(١) ففريق يبنى لفظ كلا وكلتا المضافتين إلى الضمير ، فيلحق بهما ألف اللتني في حالة الرفع وياء في حالتى النصب والجر ، كالكلى شرحناه آتفا في كلا وكلتا للمؤكدين لاسم قبلهما . وإذا عاد عليهما ضمير روعى ما فيهما من تنبيه ، فيقولون : كلاهما قد حضرا ، وكلتاها أقبلا ؛ وعليه قول الفرزدق يصف فرسين :

كلاهما حين جد الجرى بينهما قد أقبلما وكلا أقيهما رابى
الشاهد فى قوله : قد أقبلما .

(٢) وفريق يذهب إلى إفرادهما وإلزامهما الألف ، وهى ألف البنية الثلاثية ، وليست ألف اللتني ، ويقدر حركات الإعراب عليها .

وعلى هذا يقال : كلاهما أصاب ، وتظرت إلى كلاهما ، وأو إلى كلاهما . ويقول فى حال التوكيد : رأيت الرجلين كلاهما ، وسهرت بالمرأتين كلتاها ، فتزعم الألف دائماً مع الإضافة إلى الضمير ، كما نلزم الألف عند إضافتهما إلى الظاهر . قال الرضى فى شرح كلفية ابن الحاجب : (وذكر صاحب الفنى أن العرب تبت الألف فى كلا وكلتا مضافين إلى المضمر فى الأحوال ، كما فى المضافين إلى المظهر) ثم علق عليه بقوله : (ولا أدرى ما صحته) .

وزأيت هذا القول قد صرح به الزنجشري في الفصل . قال : (ومن الرّب من يقرّ آخره على الألف في الوجهين) . وقال ابن يمين في شرحه : (ومن الرّب من يجري في كلا وكلا على القياس ، فيقرّ الألف بحالها ، ولا يقبلها مع ظاهر ولا مضمّر ، فأعرفه) .

وقد ذكره السيوطي أيضا في المصح^(١) . ولعل الرّضى أراد أن ينسب هذا القول إلى صاحب الفصل ، فأخطأ ونسبه إلى صاحب اللّغى ، لأنّ لم أره في اللّغى في بحث كلا وكلا ، أو لعله ذكره في موضع آخر .

ويظهر لي من عبارة ابن يمين أنّه شديد الميل إلى هذا الرّأي ، لأنّه يقول فيه : وهو القياس ، ثمّ يوصي بقوله : فأعرفه .

ولو أخذنا بهذا الرّأي لاحتصرنا إعراب كلا وكلا ومشاكلهما الكثيرة المتعدّة ، والأقوال المضطربة في أصلهما في هذه الميالة :

ترب كلا وكلا بحركات مقدرة على ألفها المقصورة ، في الأحوال الثلاثة ، سواء أضيفت إلى مظهر أو مضمّر . وبعض الرّب يربهما بإعراب المشتقّ الحقيقي عند إضافتهما إلى المضمّر .

ويقوى هذا المذهب أن جمهور النصوص الواردة عن الرّب في عود الضمير عليهما سواء أكانتا مضافتين إلى الظاهر أم إلى الضمير ، تشهد بأنهما مفردان لفظاً ، وإن دلّ معناهما على مثني كقوله تعالى : (كلا الحيتين آنت أكلها) ؛ وكقول جرير : (كلا يومى أمامة يوم صد) ؛ وكقول الآخر : (كلانا غنى عن أخيه حياة) ؛ و (كلا طرفى قصد الأمور ذميم) ؛ و (كلانا يا يزيد يجب لىلى) إلخ ما قدّمنا من الأمثلة .

وهناك مذهب آخر أشار إليه السيوطي في المصح ، وأشار إليه غيره ، ونسبوه إلى كنانة ، وهو أن ترب كلا وكلا دائماً في جميع أحوالهما كإعراب التّنى ، فترفعان

(١) الجزء الأول طبع السّاحة صفحة ٤١

بالألف ، وتصان ونجران بإيلاء . ولنا في حجة إلى يان هذا الرأي ولا إيراد
الأمته والشواهد عليه ، فقد تقدم من ذلك ما فيه كفاية .

ومتبقى هذين للذهين الآخرين أمران :

- (١) جواز إعراب كلا وكنا بحركات مقدرة على أنهما دائماً ، في جميع
أحوالهما سواء كانتا مؤكدين أو غير مؤكدين : مضافين إلى مظهر أو إلى مضمّر ،
(٢) جواز إعرابهما في جميع أحوالهما المتقدمة بالألف رفعا ، وإيلاء نوبا
وحرا ، على أنهما من المثني الحقيقي ، لا من الملحوق به .

والنتيجة الأخيرة تلك هي أن عند كل استعمال المصارعين لما محيطا
إذا وافق أحد هذين الرأيين . وألا نكلف تلاميذ المدارس درسها ،
وحفظ قواعدها ، اكتفاء بما يطالعون من أمثلتها في الكتب الصحيحة ،
والنصوص الأدبية .

صفحة من تاريخ السودان الحديث

رحلة محمد علي باشا إلى فازو على ١٨٣٨ - ١٨٣٩
(ونشر جرنال الرحلة)

للككتور محمد فوزي أسكري

بدأ محمد علي منذ أن استتب له أمر الولاية في مصر بهم ضرورة إخضاع
شطرى وادى النيل تحت حكم واحد ، ذلك أنه قد جمعت بين مصر والسودان
منذ أقدم الأزمنة علاقات سياسية واقتصادية واجتماعية كثيرة ، فضلا عن ذلك
فانه منذ أن دخل الاسلام في ربوع الوادى جنوبى أسوان ، توطدت الأواصر
الروحية والثقافية بين القطرين . وفى القرن العاشر الهجرى والسادس عشر
الميلادى قامت بالسودان سلطتان إسلاميتان يتلب فيها النصر العربى ، إحداهما
على النيل الأزرق أسسها القونج فى سنار وتعرف باسم الدولة الزرقاء ، والأخرى
سلطنة دارفور فى السودان الغربى . وقد ظل القونج إلى أن دالت دولتهم
يمتدون على مصر فى غذائهم الروحى ، فدرس نخبة من أبناء هذه الدولة فى الجامع
الأزهر الشريف وعادوا إلى بلادهم ينشرون بها ما تلقوه من علوم ومعارف دينية
إسلامية ، ووفد على البلاد كذلك بعض الفقهاء من مصر يحجون بها دراسة الشرع
الحنيف مجرداً من تلك البدع والخرافات التى لصقت به بسبب بعد القونج أحيالا
عديدة عن بنابيع الثقافة الاسلامية . وأما دارفور فقد وطدت صلاتها الثقافية
مع تلك الدولات أو الامارات التى قامت فى وسط السودان الغربى وانتقلت إليها
الثقافة الاسلامية من أفريقية الشمالية والثرية ، وبالرغم من ذلك فقد ذكر
الانجليزى براون Browne وهو أحد الرحالين الأجانب والقتائل الذين استطاعوا
الإقامة بدارفور ردها من الزمن فى أوائل القرن الثالث عشر الهجرى وأواخر

القرن الثامن عشر الميلادي ، انه كان يوجد بدارفور وقتذاك بعض الفقهاء الذين تلقوا العلم في القاهرة . ثم أكد هذا القول الشيخ محمد بن عمر التونسي في رحلته المسماة « تشييد الأذهان بغير بلاد العرب والسودان » .

وإلى جانب ذلك استمرت قوافل الجلايين تغل إلى أسواق أسبوط والقاهرة متاجر السودان من الثوب ودققة وسنار ودارفور ، ثم من كردفان ذلك الاقليم الذي كان نياً بين القويج والقورين وذلك فضلا عن متاجر الحبشة والسودان الشرقي التي كانت تأتي إلى مكان اجتماع القوافل قبل سفرها إلى مصر . وعند ما أضعفت الأقسامات الداخلية كلا من سنار ودارفور اضطربت العلاقات التجارية بين السودان ومصر وصارت قاتل لبدو خصوصاً الشايكية في الشمال والبقارة في الغرب والبنارية في الشرق تمقض على القوافل وتهب متاجرها وكادت تعطل التجارة تماماً بين شطري الوادي في بداية حكم محمد علي ، ولتلك نقب أصبح إعادة هذه العلاقات التجارية إلى سابق عهدها موضع اهتمام الباشا .

وكان من الواضح أن اتعاش التجارة بين القطرين غير متيسر ما دامت القوضى ضاربة أطنابها في أرجاء السودان بسبب عدم قيام الحكومة للموطدة به ، ولم يسبب ضعف الحكومات السودانية تعطيل التجارة مع مصر وحسب ، بل إن هذا الضعف سرعان ما أطمع الأجاش في مقاطعات سنار المتاخمة لحدودهم ، زد على ذلك أنه كثيراً ما كانت تختبر في أذهان الرؤوس الأجاش فكرة تحويل مجرى النيل بد خروج النهر من منابعه في الحبشة بأن يحفروا قناة كبيرة تذهب بياهه صوب الشرق بدلا من جريتها في النيل الأزرق والسطيرة وتلك الرواند والأخوار التي تروى سنار والجزيرة وتكسب أرضها خصوبة عظيمة . وغنى عن البيان أن حبس مياه النيل بهذا الشكل لو تحقق من شأنه حرمان مصر كذلك من المياه التي ينبت بها الزرع قبور الأرض ويكتب على شعبها الانحلال والقناء . ولكن من التصدر على الأجاش أن يتقنوا ما آربهم ولو أنه هناك ما يثبت أنهم حاولوا احتفار القناة لتحويل مجرى النهر . غير أن الأجاش كانت لهم صلات مع البرتغاليين

من أزمة باقية ، ثم مالبث الهولنديون والفرنسيون أن حولوا إنشاء علاقات تجارية وسياسية معهم . وفي بداية القرن التاسع عشر الميلادي بدأ الانجليز يسلمون لاجناد روابط تجارية مع الأحباش فأرسلوا لتحقيق هذه الناية (هنري سولت) في عامي ١٨٠٩ ، ١٨١٠ وكان وجه الخطورة في ذلك أن تستطيع إحدى الدول الأجنبية التوغل في الحبشة فتسيطر بفضل هذا التوغل على منابع النيل المعروفة وقتذاك ثم لا يمتها ضعف دولة سنار من بسط سلطانها كذلك على السودان الأوسط فتصبح بفضل ذلك كله خطراً يهدد أمن مصر وحياتها الاقتصادية ومآل من سلامتها .

وكان لا يقضى على هذه الأخطار المتوقعة سوى أن تتولى الحكم في ربوع السودان حكومة نيرة الجانب وأن تكون هذه الحكومة في وفاق مع الحكام المصريين ، ونحرص على الجيش في سلام مع حيرانها أهل الشمال . وأما إذا حالت الظروف دون ذلك وظلت حكومات السودان ضعيفة ، وتبجز عن دفع أطاع الأحباش أو الدول الأجنبية ولا تقدر على قطع دابر العربان الذين ما فتوا يسطلون التجارة مع مصر ، أصبح من الواجب على مصر إذا ما استتمت بحكومة قوية ومستقرة ، أن تضم منابع النيل وروافدها إلى ممتلكاتها ، وتقيم دعائم الحكم اللوطذ في الأقطار السودانية . وفي بداية القرن التاسع عشر ، لم يكن هناك أي رجاء في أن تتمكن سلطنة سنار ودارفور من إصلاح شئونهما ، وأدرك بلشاً مصر بمجرد أن استتب له الحكم ، أن الواجب يقتضيه العمل بكل سرعة لبسط نفوذ مصر وسيادتها على وادى النيل بأجمه من مصبه حتى منابعه .

وزاد البلشاً اقتناعاً بضرورة إقامة حكومة واحدة لشطرى الوادى أن تلك الفوضى التي نجمت من إختراق سلاطين سنار ودارفور في دعم أركان الحكومة ، ثم عطلت التجارة وعرضت الحدود المصرية الجنوبية لإغارات العربان عليها بنية التهب والسلب ، سرعان ما استطار شربها عند ما زح إلى السودان بكوات الممالك الذين قدر لهم التجارة من مذبحه القلعة للمروفة في مارس ١٨١١ ، إذ استقر هؤلاء

في مبدأ الأمر بدتقه، ورحل جماعة منهم إلى كردغان وحولوا أن ينشئوا لأنهم ملوكاً عضوداً « فأكثروا من شراء تلبيد وصنوا البارود والنفائض » واستطالوا على أولى الأسرى في سنار فأذعن هؤلاء لرغباتهم ، وتوقع محمد على أن يفلحوا في استئانة السارين مؤازرتهم، وفضلا عن ذلك فقد أخذوا يتآمرون مع الوهابيين بالحجاز والريوس والسلاطين بالحبشة ودارفور ، ثم كشفوا عن نياتهم فأغلطوا أنهم « لن يقيموا بحجز اندخ أو يرضوا بالبقاء تحت حكم السلطان العثماني » وعقدوا آملا عظيمة على استرجاع قوذم في مصر وطرده محمد على ، فأظهروا بصلهم هذا تلك الأخطار الجسيمة التي كان يستحيل على مصر النجاة منها ، مادام السودان منفصلا عن مصر ولا تيسر على مصالح القطرين حكومة واحدة ذات بأس وقوة .

ويزو المؤرخون جملة أسباب نفرو السودان ، فيلق فريق منهم أهمية كبيرة على حاجة الباشا إلى السيدكي يؤلف منهم جيشه الجديد ، ويرى آخرون أن التقيب عن الذهب كان النافع الأكبر ، ويشيرون جميعهم إلى عوامل أخرى كانت لا تخطو من أثر في اقناع محمد على بإرسال الحملة على السودان . بيد أن هذه كلها تتصلح قيسها في الحقيقة بجانب الدود عن مصر ودفع الأخطار التي هددت مصالحها ، وأقام نظام الحكم الذي أوجده الباشا في السودان الحجة على أنه كان يريد من افتتاح هذه البلاد أن يجمع بين القطرين في صيد واحد وتحت حكومة واحدة تسترشد بمبادئ ثابتة غايتها التهوض بقطري الوادي وتأمين الأهلين على أموالهم وأرواحهم وتوفير سبل العيش لهم ، في ظل الاستقرار والهدوء والسكينة ، ونجحت أغراض الباشا ، فاندحر الشاذية ، وسلم (ولد عجيب) ملك الحفافية ، واستطاع الأمير اسماعيل بن محمد على أن يقضي على جوع الهمج ، الذين اغتصبوا السلطة من ملوك سنار الشرعيين ، وتنازل (بادي بن طبل) سلطان سنار عن مملكته للسلطان العثماني وأقسم بين الولاء بين بدي الأمير اسماعيل (رمضان سنة ١٢٣٦ ، يونيه سنة ١٨٢١) ثم سلم حسن ملك فازوغلي طوعا في بداية العام التالي — وفي كردغان اعتمد مقدوما مسلم على مؤازرة البكوات للمالك وسلطان دارفور ،

فاتصر عليه محمد بك القفردار صهر محمد علي ، وفشل المقدم في معركة بارا (في ذي القعدة سنة ١٢٣٦ ، أغسطس سنة ١٨٢١) وكادت تمر حوادث الفتح بسلام لولا أن نمر ملك شندى ارتكب فعله الشنيع ، فأغاث الأمير اسماعيل وهو بضيقه ، فجاء اقتصاص القفردار شديدا قاسيا .

ومنذ أن تم إخضاع المتآمرين وأولئك الذين انحازوا إلى جانبهم شرع محمد علي بوضع قواعد الحكم للموطد في السودان وأراد الباشا أن يطبق في ممتلكاته الجديدة تلك الأنظمة التي وجدها أكثر ملاءمة لمصر ذاتها ، واعتبر مصر والسودان جسما واحدا يتماوانان على ما فيه خيرهما وصلاهما فلم يفضل بين (ميزانية) القطنين وتحملت جزأة الباشا قفقات طائلة في سبل انماش الزراعة والتجارة والصناعة المحلية ، ثم انشاء المصانع لتزويد السودان بحاجته على غرار ما فعل في مصر . واتبع الباشا في البلدين مبدأ الاكتفاء الذاتي على أمل أن يجد السودان عندما تممو موارده وتكثر متوجاته ما يسد به حاجته . ولما كان محمد علي قد دأب على توريد المصريين مباشرة شئونهم بأنفسهم يتسبب في بعض مناصب الحكم والادارة ، وأفسح لهم مكاناً في المجالس البديعة التي أنشأها لتدريبهم على الاضطلاع بمسئولية الحكم ، فقد كان من أسس نظامه الجديد في السودان اشراك العناصر الوطنية في الحكم والادارة كذلك فتتبع الفقهاء والماء باحرام عظيم وشغل المشايخ وكبار القوم مكاناً ظاهراً في مجالس الحكماء وعين شيوخ القبايل والرؤساء في مناصب الادارة المحلية ، وجرى التنظيم الاداري في السودان على قس القواعد التي جرى عليها في مصر ، فكانت هناك الحكومة المركزية التي اتخذت مقرها في الخرطوم منذ تأسيسها في عام ١٨٣٠ ثم كان هناك للمديرون ووكلاؤهم ونظار الأقسام وشيوخ الأخطاط والتواحي . وافق الحكماء واليون خطى محمد علي فأكثروا من الزيارات التفتيشية في الأقاليم . وفي أكتوبر ١٨٣٨ (شعبان ١٢٥٤) قرر محمد علي نفسه أن يزور السودان .

وتعتبر زيارة محمد على للسودان حدثاً تاريخياً كبيراً ، إذ ترجع أسباب هذه الزيارة إلى رغبة الماهل العظيم في إبقاء السودان متحداً مع مصر تحت سلطان حكومة واحدة . ولم تكن هذه الرغبة وليدة الأثرة والأناية وإنما الحرص على أن يستمر نامياً مورثاً ذلك الفرس الذى رعاه الباشا يديه . وفضلاً عن ذلك فإنه كان لكل الدوافع التى حتمت اقتناع بلاد السودان أعظم الشأن فى أن يظل الباشا متمسكاً بها ، وعلى ضوء هذه الاعتبارات تبيين الأسباب التى جعلت محمد على وهو فى سن السبعين يتجشم مشاق السفر الطويل ويتعب حوالى الحمة شهود عن عاصمة ملكه .

فقد طلب الباشا إلى حكامدارى السودان مرة بعد أخرى ألا يغفلوا السهر على راحة الأهلين والسمل على صلاح أحوالهم لأن السودان — على حد قول محمد على — يستمتع بنفس ما تتمتع به مصر من مكانة . وفرض محمد على رقابة صارمة على نشاط الحكمدارين فى الجرحطوم وسائر الحكام والموظفين فى المديريات والأقاليم وأثمرت هذه الرقابة على الرغم من بعد المسافة بين القاهرة والجرحطوم فكان الباشا يستمع إلى شكايات السودانيين كلما وقع ما يدعو إلى الشكوى ونمت فى بعض الأحيان بمحققين من القاهرة لبحث هذه الشكاوى ووقع العقوبات الشديدة على كل من ثبتت إدانته — وفضلاً عن ذلك فقد اهتم الباشا بأمر الرق والتخاسة . وكان الرق مصدر شقاء وتاسة شطر عظيم من أهل السودان ، ومن أخطر المضلات التى واجهتها حكومة محمد على لأن الرق عندما حضر المصريون إلى السودان كان قد أصبح من أزمته بيده متلفلاً فى كيان البلاد الاقتصادى والاجتماعى والسياسى وصار الاقدام على إلثامه دفعة واحدة يهدد بإتارة الاضطرابات الخطيرة ، ورأى محمد على من الحكمة أن يكون الالتئام تدريجياً . وكان مما استرعى نظره لضرورة معالجة هذا المشكل دون إبطاء ما بلغه من شكاوى عن نشاط الحكمدارين والنظار الذين عمدوا إلى اصطياد الرقيق والانخيار به سواء كان ذلك لحسابهم الخاص أو لسد بعض ثغرات الحكومة والادارة فى السودان . وكان محمد على من أيام الفتح الأولى قد طلب السيد بكثرة عطية

تجيدهم في حيشه أو لاستخدامهم في الزراعة وبعض الحرف والصناعات بشروط تضمن لهم العيش في هدوء والطمأنينة ؛ لكن اختراق المحاولات التي بذلها لتأليف الجيش من السيد واهتمامه بنجاح الأعمال التي كان يرجو منها عمار السودان سرعان ما صرفه عن الرغبة في جلب العبيد وأخرج الباشا الرقيق من نطاق احتكاراته ذلك النظام الذي صبغه في السودان كطبقة في مصر ذاتها . وكان من المنتظر أن يساعد ذلك كله على تخفيف وطأة الرق والنخاسة ولكن الحكمدارين والحكام في تلك البلاد الثانية ظلوا يجارون أهل البلاد في عاداتهم ، فتركوا الجلايين والنخاسين يتجرون بالرقيق ويرسلون حملاتهم المسلحة (أو النزوة) لاقتناص السود ، ثم صار الحكمداريون أنفسهم يرسلون النزوة لصيد الرقيق ، وذلك حتى يدفعوا من الرقيق مرائب الجند وبلغتوا الأشداء منهم بالفرق السودانية ويبعوا ما تبقى بعد ذلك إلى الجلايين .

ونجم من إرسال النزوة مساوئ كثيرة ، وعلى ذلك فانه بمجرد أن تحدث إلى محمد علي في موضوع الرق والنخاسة في السودان كل من القنصل الانجليزي العام في مصر باتريك كامبل (Patrick Campbell) والكتور جون باورنج (John Bowring) الذي حضر إلى هذه البلاد حتى يعد تقريراً ضافياً عن أحوالها ، أصدر الباشا أوامره إلى حكمدار السودان خورشيد باشا في ديسمبر سنة ١٨٣٧ لابطال النزوة ودفع مرائب الجند من الرقيق . وظل موضوع الرق والنخاسة يحتل مكاناً ظاهراً من تفكير الباشا إلى وقت قيامه برحلة التاريخية إلى السودان . ولكن الملاح الذي ارتآه محمد علي للقضاء على الرق والنخاسة يقوم على أساس توفير أذهان السودانيين ، واستأنتهم للحياة المستقرة في المدن والقرى والساكنة ، وذلك بأن يشجع فيهم الاقبال على العلم والمعرفة ويذل لهم الصبح والارشاد لما فيه سعادتهم ونهوضهم ويوجب اليهم الانصراف إلى الزراعة حتى يمكنهم أن يستولوا لفائدتهم تلك الأراضي الخصبة التي يرونها التل . فإذا ما تذوق السودانيون طعم الحياة الهادئة المستقرة ، ونشطت التجارة المشروعة خيجة لوفرة الغلات الزراعية خصوصاً انصرفوا عن النخاسة والانجار بالرقيق .

وعمد محمد على إلى تنمية موارد البلاد الطبيعية لانعاش السودان فأنشأ
المصانع لتجهيز التيلة وصنع السكر وغدت مدن كثيرة مراكز للصناعة الجديدة ،
وشيد ترسانة كبيرة عند الخرطوم لبناء السفن ، ثم أكثر من إرسال المدنيين
للتقيب عن الحديد والنفضة واستغلال مناجم هذين المدنيين ، واعتقد أن الذهب
يوجد بكثرة في إقليمى سنار وفازوغلى فأرسل المهندسين للبحث عن تراب الذهب
في جهات فاشنارو وفامكة وبنى شنتول وغيرها . وعلاوة على ذلك فقد أخذ
الباشا يهتم بفك طلاسم ذلك التلزال القديم الذى ظل موضع حيرة الجغرافيين من زمن
سحيق ، ألا وهو الوقوف على حقيقة مناجم النيل فقرر أن يرسل الحملات
الاستكشافية في النيل (أو البحر) الأيض إلى مناجم هذا النهر . وكان يرجو
من ذلك أن تتسع آفاق النشاط أمام السودانين بفضل مايسه لهم التوغل
في مناطق النيل العليا من ميادين جديدة للنشاط الاقتصادى والاجتماعى ،
وفضلا عن ذلك فإنه كان من مقتضيات السياسة التى وضها محمد على لادماج قطرى
وإحدى النيل تحت حكومة موحدة أن تضم هذه الدولة الكبيرة حوض النهر بأجمعه
من منبعه إلى مصبه .

وكان من الواضح أن محمد على بعد أن أخذ على عاتقه تحقيق ذلك البرنامج
الضخم لاصلاح شئون السودان والهوض بأهله لن يرضى بأى حال من الأحوال
أن يتفصل هذا القطر عن مصر وأن يعود إلى تلك الفوضى السابقة التى استتفذه
الباشا منها . وعندما قرر محمد على أن يقوم برحلته إلى السودان ، كان تلبذ أفق
السياسة الدولية بالتيوم نتيجة لعداء الباب العالي له ، يهدد مركز الولاية في مصر
ذاتها وينذر بضائع السودان .

وتعكرت العلاقات بين محمد على والسلطان محمود الثانى منذ أن بات واضحاً
أن باشا مصر إنما يريد الاستقلال بشئون ولايته عن الباب العالي ولا يرى مناصاً
من الانفصال عن جثمان الدولة العثمانية وإعلان استقلاله ، إذا تمذر إنشاء الحكم
الورائى بمصر داخل نطاق هذه الدولة . ولذلك ساء محمود الثانى أن يرى الباشا

يقطع لنفسه حكومة الشام (منذ سنة ١٨٣٢) ، فسد إلى وضع العراقيل في طريق الحكومة الجديدة وإثارة الفتن والاضطرابات ضد محمد علي حتى يصف من شأن حكومته في سوريا ويتمكن من استرجاع الشام بمعاونة تلك الدول التي كان يهملها أن يرى الأمور مستقرة بها صوتاً لمصلحتها . وحاول محمد علي دون جدوى أن يفتح الدول بضرورة إعلان استقلاله بإقتضائه عن تركيا وفي عام ١٨٣٨ كانت قد تأزمت الأمور بين محمد علي ومحمود الثاني ، ونشبت الدول حتى تمنع وقوع الحرب بينهما . وفي وقت استحكام حلقات هذه الأزمة السياسية أعلن محمد علي عزيمته على الذهاب إلى السودان .

وأثر قرار الباشا دهشة قاصد الدول وعجيبهم ، نظراً لمشقة السفر على الباشا وهو في سن الشيخوخة ، وأكثر التناقل من مقابلة محمد علي علمهم يدركون السبب الذي حمله على الرحلة إلى بلاد نائية ، والتعب عن عاصمة ملكه في وقت كانت لا تزال الأزمة السياسية مستحكة . وقد أوضح الباشا قسسه غرضه من هذه الرحلة عندما أكد لقناصل الدول أنه لا يسهل أن ينفذ ظهرياً مشروع استقلاله ، ولو أنه ما زال يرجو — على حد قوله للقتل الأنجليزى كامبل — أن تستطيع الدول العظمى الوصول إلى قرار يستند إلى الحق والعدل ويكون أكثر اتفاقاً مع مصلحته ، ولكنه حرصاً منه على عدم استفحال الأمور قد قرر الامتناع عن مهاجمة الباب العالي وإعطاء الدول فسحة من الوقت حتى تصل على الأقل إلى قرار يحفظ له الحكم الوراثي ، فإذا تضرع انقضاء الرأي على إعطائه الحكومة الوراثية في مصر فإنه لن يحجم عن إعلان استقلاله . وسواء حدث الاتفاق مع تركيا بطريق المفاوضة أو اضطر الباشا إلى إعلان استقلاله وامتناع الحسام ضد الباب العالي — فإنه لاندوحة من وجود المال في كلا الحالين حتى يدفع ما قد يرتضيه الباب العالي ثمناً لاستقلاله بالحكومة الوراثية في مصر إذا سوى النزاع بطريق المفاوضة ، أو ينجز استعداداته الحرية إذا أخفقت المفاوضة واضطر الباشا إلى إعلان استقلاله وامتناع الحسام ضد تركيا . وكان

الباشا يستد آمالا عظيمة على إمكان النور على الذهب فى إقليم فازوغلى خصوصا
بكيات كبيرة . وقبل قيامه بالرحلة إلى السودان بشهرين قريبا قال محمد على فى حديث
له مع القنصل الروسى الكونت ميديم (Medem) فى أغسطس سنة ١٨٣٨

« وأما إذا عدت من فازوغلى ومضى مركب يحمل بالذهب ، أصبح من اليسور
إنهاء كل هذه الخلافات بشكل يحقق جميع آمالى ، لأنه إذا كان لدى المرء مال
فانه لن يعدم أصدقاءه أو حيوانا تحبب مهمة الوصول إلى اتفاق سهبة ميسورة .
وعلى كل حال فاقى كما ترائى لا أنجمل الأمور ، فرحلتى إلى السودان لا تبدأ
إلا فى شهر أكتوبر . ولما كانت غيتى ستطول بضعة شهور ، فقد يكفى هذا
الزمن لأن تسير الأمور فى أثناء ذلك فى طريق أقرب إلى مصلحتى » وفى حديث
آخر مع ميديم نفسه فى أوائل سبتمبر قال الباشا « أبلغ الآن من العمر سبعين
عاما وواجب على أن أفكر قبل وفائقى فى مستقبل أسرتى وأولادى هؤلاء السبعين
القب أنينام . فإذا ما طالبت بالحكم الوراثى فأنا أفضل ذلك من أجل هؤلاء كلهم .
ورجائى أن تسوى هذه المسألة بشكل تريح اليه نفسى ، فإذا تحقق هذا عن طريق
المفاوضة فإن ذلك كل ما أنيه — وفى فترة الانتظار إلى أن يتم ذلك ، لا أريد
أن تبدر منى أعمال عدوانية ضد الباب العالى وإن رحلتى إلى سنار لخير برهان
على هذه الرغبة » .

ومنذ ١٢ أغسطس كتب القنصل الفرنسى فى مصر (كوشليه Cochelet)
إلى حكومته يشرح سبب الرحلة المزمعة : « لقد تحدى محمد على من أيام قليلة فقط
أوريا بأجمعها لأنها منته من إعلان استقلاله ولكنه الآن يدبر لها ظهره ، ويريد
الابتعاد عن مصر حتى لا تكون له بهذه الدول علاقات ما . ومن المنتظر فضلا
عن ذلك أن يعود الباشا من رحلته هذه بعد غياب خمسة أو ثمانية شهور وعندئذ
سوف يكون مستعدا لمواجهة الدول فبألمها إذا كانت لا تزال متممة عن الموافقة
على إعلان استقلاله . ورجو الباشا من هذه الرحلة النور على الذهب ، وذلك
حتى يمرض على تركيا مبلتا ضحفا من المال تستعوض به عما كان يذسه لها من جزية

سنة ، وحتى يستل لمؤازرة كبار السياسين بأوربا ، وأما إذا قوبلت اقتراحات الباشا بتهديدات جديدة ، فإنه سوف يعلن استقلاله ويجمع جيشه ، ويقف في انتظار العدو بدم ثابت ، ويجوز غمار حرب كيرة ، فلما أن يتصر وإما أن تكون خاتمة حياته على حد قوله خليفة تلك البداية الحيدة التي كانت من نصيبه عند قدومه إلى مصر .

وأيد هذه الأقوال كذلك القنصل النمساوي (لاورين Laurin) فكتب إلى حكومته في ٧ يناير سنة ١٨٣٩ أى قبل عودة الباشا من السودان بشهرين تقريباً أنه إذا استطاع محمد على أن يثر على ذلك الذهب الكثير الذى توقع وجوده بالسودان ، فإنه سوف يتمكن من تحقيق آماله السياسية عن طريق المفاوضات ، وأما إذا صادفه الفشل فإنه سوف يتخذ موقفاً دفاعياً ، ويتحين الفرص للاقتضاء على جيوش السلطان — وقد أكد على وجه الخصوص هذه الصلة الوثيقة بين ذهاب محمد على إلى السودان وتعقد الموقف السياسى قاصد اليونان (توسيتجه Tossizza) ويدمنت (باولو سيرونى Paolo Cerruti) .

وشغل محمد على بأمر السودان إلى جانب اهتمامه بقسوة مسألة الحكم في مصر ، فقد كان للسلطان الثمانى حقوق ظاهرة في السيادة على الأقطار السودانية بشطريه الشرق والأوسط ، وكانت لا بد من ضمان ابلولة الحكم في السودان إلى مصر سواء عند انفصال مصر وإعلان استقلالها عن تركيا أو عند تقرير الحكم الوراثى بها مع بقائها داخل نطاق الدولة الثمانية ، فقد بسط الثمانيون منذ أيام سليم الأول سيادتهم على ساحل البحر الأحمر الغربى بما في ذلك سواكن ومصوع وأرض الحبشة والأقاليم المستدة جنوباً إلى مضيق باب المندب وألحقوا إدارتها بأشوية جدة ، وفضلا عن ذلك فإن محمد على عندما قرر أن يفتح السودان الأوسط أرسل يستأذن السلطان محمود الثانى وورخص له السلطان بذلك وتنازل (بادى بن طبل) سلطان سنار الشرعى بين يدى الامير اسماعيل عن حقوقه إلى السلطان الثمانى وفعل مثله بقية أولئك الزعماء الوطنيين الذين فضلوا أن يسلموا

ضوعاً للأمبر القنص . وأجرت الباب العالي تعيين الأمير حاكماً على السودان . غير أن اقتراح هذه الاقتصار وبقية الحكومة للوطدة بها ومقطن شتونها ، ومتمية مواردها : كل ذلك قد تسببت حفات طائفة تحملها خزانة الباشا وحده ، وعلاوة على ذلك من قوات الباشا وحده هي التي اضطلمت بمهمة القنص ووقع على عاتق جيوش محمد علي في سنار وشنكة وقرى وغلي وأخرى وول البحر (النيل) الأبيض وكردفان ، وتوسيد أركان الحكومة ودفع إغارات الاجاش عن الحدود الشرقية ، والجنوبية الشرقية : وتسهر على سلامة الحدود الغربية من اعتداء سلطة دارفور على السلطة التي ضلت مستقرة ولم تدخل في حوزة الضربين إلا في عهد الحدوي استاميل . وكان من الواضح عند اشتداد الأزمة بين السلطان ومحمد علي أن باشا مصر يرضى الاحتفاظ بشر أنوادي الجنون ويريد البت في مصر السودان كأحد أركان الترتيب النهائية للموقف السياسي بأكمله . وعلى ضوء هذه الاعتبارات تحمل رحلة الباشا إلى السودان مكاناً فريداً ليس فقط في تاريخ العلاقات بين مصر والسودان بل وفي تكييف الوضع الذي أعطى للسودان عند تسوية المسألة المصرية في عامي ١٨٤٠ ، ١٨٤١

وكانت النظرية التي أخذ بها محمد علي لدم ما كان لمصر من حقوق السيادة على السودان أن هذه البلاد عند افتتاحها لم يكن يمتلكها أحد في الحقيقة لأن (المميج) كانوا قد اغتصبوا السلطة من ملوك سنار الشرعيين ، وانهز بعض المموك (الملوك) من الرؤساء المحليين الذين خضوا لسلطان سنار قديماً فرصة ضعف هذه السلطة فاعتصبوا الحكم في بربر وشندي والحلفاية وغيرها واستبدت الشايقة بالحكم في دقته . فضلاً عن ذلك فقد ظل امتلاك كردفان مناراً للنزاع أجيالاً عديدة بين سنار ودارفور ، ونشرت قبائل البقارة والشارية وغيرها القوضى في أقاليم السودان الغربية والشرقية . وعلى ذلك فإنه إذا استطاع حاكم أن يتزع هذه الأراضي من قبضة أولئك المقتضين وينشئ حكومة موطدة مرموية الجانب ، تدور عن حياضها وتصور أرضها من الغزو الأجنبي ، حق لهذا الحاكم أن يستمتع

بكل ما يحوله سلطانهم من حقوق الياذة على هذه الأراضى . وما هو جدير بالذكر أن هذه النظرية ذاتها وجدت قبولا لدى أثون بعد ذلك عند قسم أفريقيا على وجه الخصوص عندما أرسلت فرنسا الكابتن مريشان (Marchand) فى التسعينات من القرن الماضى لاحتلال فأشودة فأذعت أن إقليم بحر الغزال وما يجاوره كان أرضا لا يملكها أحد (*Res Nullius*) منذ أن أخلاها المصريون عقب اشتغال ثورة محمد أحمد إلهدى ، وإن لائى وافد عليها الحق فى امتلاكها مادام له من القوة ما يمكنه من احتلالها ، وروج محمد على (نظريته) قبل قيامه إلى السودان بشكل أقنع رجلا بصادقته وتنازل بأنه إنما يعترف الاستمساك بالسودان ، وأن السبب فى إقدامه على هذه الرحلة الشاقة المتعبة فى أشد الأوقات حروجة إنما كان ليعلم لو كان حكمته فى هذه المستلكات البعيدة . وأدرك قائل اللون خطورة ما يترتب على هذه الرحلة من مسئلة لم تكن خاصة باصلاح أحوال السودانيين والبحث عن الذهب وحسب : بل كانت مرتبطة أوثق الارتباط بتقرير مصير السودان نفسه ، وتلك فقد أبدى القائل نشاطا كبيرا فى بسط أسباب هذه الرحلة ونقل أخبارها إلى حكوماتهم منذ أن غادر محمد على القاهرة إلى وقت عودته إلى قصره بشبرا .

وغادر الباشا القاهرة يوم ١٥ أكتوبر سنة ١٨٣٨ — ٢٦ رجب سنة ١٢٥٤ فأعلى (المصرية) وكان مرصبا بحاريا وحملت إحدى التجهيزات رجال الحاشية وكان من بين هؤلاء يعقوب بك أمير اللوا وحيطان بك طبيب محمد على ثم القصل اليونانى (توسينجه) الذى أراد الذهاب مع الباشا فى هذه الرحلة وخير الدين بك قيودان السفن ، واصطحب الباشا معه ثلاثة من المهندسين الفرنسيين هم لمير (Lambert) وليفية (Lefebvre) ودارنو (D'Arnaud) وخرج معهم كذلك الصيدلى المصرى أحمد يوسف الجشنجى وفى ١١ نوفمبر (٢٣ شعبان) وصل إلى دقله (البحوز) فى محلة حجة ووصل إلى الخرطوم فى ٢٧ نوفمبر (٦ رمضان) وكان يوم وصول الباشا إلى الخرطوم « يوما مشهودا » فحضر جميع من هناك للتشريف

فلطمهم جيباً ودعوا له بأخيه وفرحوا به غاية الفرح وأتموا عليه بحبل التاء ومكلمهم الأخلاق - واسترعى أقباء محمد على ورجال الحاشية حسن موقع آخرضوم وما يلقه من عمار سريع ، وأصدر الباشا وهو بأخضرطوم الأوامر الرسمية بإقتاد سيد الزرقق وأذاع المنشورات بين الأهاليين وخصوصاً في جيات فاستأثرو وأجلاً ودون وتكميل بين لهم جميعاً « أن الجيش والمدفعية التي تقدم في بلادهم لا تحمل إلى قراهم وأكواخهم سوى السلام والسكينة ، ويؤكد لهم أن في معهم أن يضربوا إضرباً كاملاً لأن يحضروا إليه من غير خوف أو وجل لتقديم خضوعهم له ووعد بأن يرحب بهم عند حضورهم لأنه لا يفي من أنجيء إليهم سوى العدل على إيمانهم وزيادة العار في أملاكهم وطالت إقامة الباشا في الخرطوم حوالي الثلاثة أسابيع ينظر في طرق تحسين أحوال السودانيين وتنظيم الإدارة وإنزالة أسباب الشكوى ومقابلة المشايخ والزعماء . وقد وهو بأخضرطوم سليمان بك (ملك) أبو رمه الحكم من آخرضوم إلى فازوغلي وقدر رؤساء سنار وكردفان الحكم في أقبليهم كذلك ، ونظر الباشا في مسألة توطيد العلاقات التجارية مع الأجاش فأقر اتفاقات عقدها معهم أحد باشا أبو ودان الحكمدار الجديد من أجل مرور القوافل وسط الأقاليم الحبشية من غير أن تدفع أية ضريبة على البضائع المصدرة من السودان ، ووافق الباشا على أن يكون للأجاش نفس هذه الحقوق في السودان . ولم يغب عن ذهن الباشا أمر الاستعداد لتلبية الظروف المواتية عندما يحين الوقت لافتتاح سلطة دارفور فقرر منه أباً مدين وكان العداء مستحكماً بينه وبين أخيه محمد الفضل سلطان دارفور ووعد بتأييده في اعتلاء عرش السلطة . وفضلاً عن ذلك فقد أصدر الباشا أوامره بإعداد حملة تسيير في النيل الأبيض وتوغل في النهر حتى تصل إلى منابحه .

وأخيراً غادر الباشا الخرطوم إلى فازوغلي في ١٦ ديسمبر سنة ١٨٣٨ (وأول أيام العيد) فاعتلى ذهبيته وسار في النيل الأزرق حتى بلغ (سروه) وهناك جاء يوسف ابن سلطان سنار السابق بأدى بن طبل يرجوه أن يبقى له ما كان ينال

والله للتوفى حديثاً من مراتب الباشا ، فأجابه محمد علي إلى طلبه ، وفي ٢٧ ديسمبر (١٠ شوال) وصل الباشا إلى الروصيرص ومكث بها أسبوعين ، فوفد عليه في أثناء إقامته بها ملوك سنار وفازوغلي وكثير من الرؤساء الوطنيين ، واهتم الباشا هذه الفرصة فصار يتحدث إليهم في شئون الزراعة وبرشدهم « إلى طرق جديدة في الزراعة والصناعات والفنون التي لا يعرفونها (وبأمرهم) بالحصول عليها واستعمالها لتصل نوبة التقدم القوية ، باكتساب وسائل المنافع المحبوبة المحبوبة وشوب الحيط الأبيض من غير القنون عن الحيط الأسود من فجور القنون وليكونوا من أهل البصرة وتكون عندهم آية التها بمصرة » . وفي أثناء إقامته بالروصيرص قدم له كل من مفتي وقاضي الكردفان فروض الطاعة والولاء وحذا حذوهما الملك (تيمه) عم سلطان دارفور وخلق الباشا عليهم جميعاً كموة تشريف . وكان الباشا في أثناء ذلك كله بهم بأمر للمعادن ويشرف على قتل المعدات اللازمة لاستخراج الذهب إلى فازوغلي .

وفي ١١ يناير ١٨٣٩ (٢٥ شوال ١٢٥٤) غادر الباشا الروصيرص ، وفي يوم ١٤ يناير (٢٨ شوال) وصل الركب إلى فازوغلي ، فنزل الباشا في قرية فامكة تجاه فازوغلي على مينة البحر (النيل) الأزرق وضرب خيامه بها ، وأعيده موقعها فأمر المهندس الفرنسي دارنو Diarnaud أن يبنى بها قصراً ، وبنى للمهندسون يوماً بجوار القصر ، وثكنات لأقامة الجند ، فأنشئت من ثم ، (مدينة محمد علي) .

وأرسل الباشا للمدنيين للبحث عن تراب الذهب في فاشتارو وبنى فشتول وكان هؤلاء (بورماني Boreani) الإيطالي وليد واحد يوسف الجنجني ، وأعلن هؤلاء عثورهم على فقلت من الذهب ، فقرر محمد علي الوقوف بنفسه على حقيقة الأمر فأتى إلى فاشتارو وحضر إليها العلماء والمشايع والرؤساء الوطنيون يقدمون خضوعهم لباشا فخلع عليهم الكساوي ثم ألقى عليهم خطبة أظهرت مدى ما يشعر به الماهل العظيم من عطف أبوي عليهم ، وبلغ ما كان

يرده غم من صلاح ورقى ، فشق يتحدث إليهم عن مزايا الاهتمام بالزراعة والتجارة والصناعة والتزود من العلم والمعرفة حتى يضرروا بسهم وإغر في التقدم الاجتماعي ، وينعموا بتأنيذ تعيش في حياة هادئة ساكنة ، فليطخوا بالأمر التي سبته في مضار الحصار ، ويصلا إلى الحرية الثانية التي يلقها مصر ذاتها ، وأكرر حديث الباشا لدى نستعين وغية شديدة في مشاهدة مصر ، فرض الباشا أن يهضج بعض أبنائه معه إلى مصر فيسبر على تربته بلندروس النصرى حتى إذا هضجوا أرجعهم إلى بلادهم ينشرون بها العلوم والفنون فوعدهم انشاج بارسا أبنائهم إلى مصر ، واصطحب الباشا معه عند عودته عدة غلمان من أبناء وجوه السودان وأدخلهم في المدارس المصرية .

ولكن إقامة الباشا في قشتاوارو لم تكن طويلة ذلك أن المقادير التي أمكن استرجاعها من تراب الذهب كانت ضئيلة فقررا العودة إلى فازوغلى على أن يسأف منها السير مباشرة إلى الخرطوم فغادر المكان في أول فبراير (١٧ ذى القعدة) وفي اليوم التالى غادر فازوغلى نهائياً فوصل إلى سنار في ٦ فبراير (٢٢ ذى القعدة) وبعد يومين كان بواد مدنى وفي ١١ فبراير (٢٧ ذى القعدة) بلغ الخرطوم . وفي هذه المرة لم يمك بها سوى ثلاثة أيام فقط كانت كلفة لأن يصدر الباشا أوامره بإنشاء كنيسة للمسيحيين بالخرطوم وأمر المهندس لمير بالذهاب إلى مناجم الحديد في الكردفان ، وفحص مسألة إمكان إنشاء طريق بين الكردفان والتل . وفي ١٥ فبراير (أول ذى الحجة) غادر الباشا الخرطوم فوصل إلى أبي حمد في ٢٤ فبراير (١٤ ذى الحجة) ثم قطع التمرور على ظهور المجن من أبي حمد إلى كورسكو وفي ٦ مارس (٢٠ ذى الحجة) استطاع أن يجتاز شلال أسوان في ذهيته ثم اعتلى عند اسنار مركبة البخارى وفي صبيحة يوم الجمعة ١٥ مارس ١٨٣٩ (٢٩ ذى الحجة ١٢٥٤) وصل الباشا إلى سرايه بشبرا .

وذهب قاصد الدول لمقابلة الباشا في شبرا واستطاعوا جميعاً أن يقولوا إلى حكوماتهم ما يلهم عن نتائج الرحلة ، فكتب القنصل الفرنسى (كوشليه)

في ١٧ مارس أن الباشا في لشور على القنب بكيات وفيرة لم تحقق ،
ولكنه عاد من رحلته يتحدث عن خصب الأرض في سائر ، وضرورة تشجيع
الزراعة ، فقد قرر محمد علي أن يدخل الطائفة إلى قوس الأهليين في سائر
وكدان حتى يقبلوا على الزراعة ، ووزع على رؤسائهم اعدايا ، ووعد هؤلاء
بأن يرسلوا أبناءهم إلى مصر حتى يتعلموا بتدريسها ، وكان غرض الباشا من إغاث
الزراعة — كما ذكر محمد علي إلى كوشيله « أن يوفر سبل لعيش لأهل السودان ،
وأن ينشر أئمة الحضارة بين الشعوب السود حتى يتذوقوا طعم السعادة بدلا
من حياة البؤس والشفاء التي يحيتها الآن لانهم ما زالوا في حالة بدائية » واحتتم
التفصل القرنى رسالته بقوله إنه كان من بين الاعمال الجلية التي حدثت في أثناء
هذه الرحلة أن الباشا اتخذ موقفا صريحاً من مسألة الرق والسخرة في السودان ،
فأصدر أوامره بإبطال الرق ، ومن شأن ذلك كله أن يجعل أوروبا تنظر بين الصنف
والاهتمام إلى نتائج هذه الرحلة ، وقبل ذلك يومين عقب مقابلته لباشا مباشرة
بم التصل النمساوى لاورين Laurin إلى حكومته يقول إنه كان من حوادث
هذه الرحلة المهمة أن « قدم جملة من رؤساء السودانيين المستقلين خضوعهم
لباشا » . وفي ١٩ أبريل سنة ١٨٣٩ رفع لاورين تقريراً إلى حكومته جاء فيه
أن محمد علي نشر (جرنال الرحلة إلى السودان) ثم قال « وقصة هذا الجرنال
فريدة في بابها . ذلك أن الباشا يقصد من نشره أن يذيع على الملأ كل حقوق
السيادة التي يطلبها لنفسه على تلك الأقاليم التي يتجرها الباشا خالية ،
ولا يملكها أحد (Tacans) ، والسبب في ذلك أن فكرة تأسيس مملكة تضم
أقطار السودان قد أصبحت عقيدة راسخة لدى محمد علي ولدى أولئك الذين
استطاعوا أن يدرسوا عن كتب رغبات وميول الباشا ، لأن هذه الرغبات والميول
إنما تموت تدريجياً ثم يصل الباشا على تحقيقها تباعاً وبشكل منظم . بل إن الوقت
الذي يختاره محمد علي لإعلان تلك النتيجة التي وصل إليها بفضل نشاطه وذكائه
لن يكون بعيداً . ويطلب الظن أن نشر جرنال الرحلة ما هو إلا مقدمة لإنشاء

ملك السودان الحديثة ، والتفعل أنه سرعان ما أثبتت الحوادث صدق ظنون
التفعل النماوى .

تقد فشلت جهود الدول في منع وقوع الاصطدام بين السلطان والباشا ،
ووجدت الدول — رغبة منها في المحافظة على كيان تركيا — أن تضع المسألة
انصرية تسوية تكفل بقاء مصر في نطاق الدولة العثمانية على أساس إعطاء حكومة
مصر وراثة لأسرة محمد على ، وإبقاء السودان في حوزة محمد على لمدة حياته .
وعلى ذلك فقد أصدر الباب العالي بين شهري فبراير ومايو من عام ١٨٤١ تلك
القرارات التي نظمت حقوق السيادة على السودان ، فقد صدر في ١٣ فبراير ١٨٤١
(٢٢ ذى القعدة ١٢٥٥) فرمان أعطى لمحمد على ، لدى الحياة حكومة دارفور
والولاية وكردفان وسنار وجميع ملحقاتها .

وكان جرنال الرحلة بمثابة الوثيقة الأولى التي نشرها محمد على حتى يستعزى
أنظار الدول لما كان يطالب به من حقوق السيادة على السودان ، حتى إذا
استطاع إعلان استقلاله والاقصاف نهائيا عن تركيا استقل كذلك بالسودان أولا
لأنه إنما اقتح هذه البلاد بمجهوده فقط ودون مساعدة من السلطان العثماني ،
وثانياً لأنه استطاع أن ينشئ حكومة موطدة تعمل لما فيه خير أهل تلك البلاد
التي لم يكن يملكها أحد عند افتتاحها . وأما إذا عذر عليه الاستقلال وأرغمته
الدول على البقاء في داخل نطاق الامبراطورية العثمانية ، استطاع أن يحتفظ بشطر
الوادي الجنوبي ، ويقم حكومة واحدة للقطرين ، تكفل له حقوق السيادة
على السودان مع بقاء التبعية لتركيا ، وذلك بموافقة الدول التي اشتركت في وضع
الأسس التي سويت بمقتضاها المسألة المصرية .

وصدر (جورنال الرحلة) على حدة في ٦ صفر ١٢٥٥ (٢١ أبريل ١٨٣٩)
ملحقاً بالعدد ٦١٨ من الوقائع المصرية ونشر الجورنال باللغة التركية . وقد
نشر كل من (مانجان) Alengin و (جومار) Jomard ترجمة موجزة بالفرنسية
لجورنال الرحلة في عام ١٨٣٩ ولكننا عثرنا ضمن الوثائق النماوية بوزارة

الخارجية بشينا على ترجمة كاملة للحق الوقائع المصرية الصادر بالاسكندرية في ٦ صفر ١٢٥٥ (٢١ أبريل ١٨٣٩) — وقد أرسل السفير النموى البارون شتورمر Stürmer ترجمة هذا الجرنال بمجرد وصولها إليه من القاهرة طى رسالة إلى البرنس مترنخ من القسطنطينية في ١٥ مايو ١٨٣٩ ، وهذه الرسالة موجودة فى المجلد الخمسين من مجموعة (تقارير القسطنطينية) تحت نمرة ٣٣٩ (N° 336 Lit C.) وقد ترجمنا نحن هذا الجرنال إلى اللغة العربية ، على النحو التالى :

« ترجمة الجريدة الرسمية التركية الصادرة بالاسكندرية فى ٦ صفر

١٥٢٥ (٢١ أبريل ١٨٣٩) والتي تشتمل على ذكر رحلة باشا

مصر إلى سنار » .

يهم الجناب العالى باشا مصر بالأعمال ذات القبة العظيمة ، ولذلك فقد نال بين منذ اعتلائه أريكة الولاية إلى الوقت الحاضر بكل ما فيه صلاح أحوال رعاياه ، ويسل من أجل استتباب النظام فى بلاده حتى يكفل لشعبه السعادة والطمأنينة ، وبفضل هذا الشعور الثليل رغب الباشا فى أن يتمتع أهل السودان بتلك المزايا التي يجلبها انتشار الحضارة والعمران بين ظهرانيهم وهو أمر يكفل تحقيقه إسالة السودانين إلى الزراعة والعمل على حيازة التجارة ثم انضواء تلك الشعوب المشتتة فى أرجاء البلاد تحت لواء واحد بقدر المستطاع وذلك لأن هذه الشعوب بعدما عن العاصمة المضرة لم تتمكن من مساندة ركب الحضارة والتقدم الاجتماعى .

وبين من بحوث الجغرافيين ان تجارة السودان تتألف من الجلود والصنغ والناج ، ثم تراب الذهب وهو أعظم السلع أهمية ولما كان مرجعنا ان السودان بلد وفير الثراء ويختر بالكنوز العفينة فى أرضه ، ولا حاجة للمرء إذا أراد أن يحصل على شئ منها سوى أن يبذل جهداً للكشف عن هذه الثروة الحبيثة به ، فقد ذهب المدنون إلى أقاصى السودان متقين عن مناجم الذهب وعثر هؤلاء

على قدر من هذا المعدن يصح اتخاذ دليلا على وجود مناجم الذهب بجوار
فاشتارو . وعلى ذلك فقد قرر الجنب المالى أن يجرى استئثار هذه المناجم ثم عين
خير الدين بك مديراً لها . وكان خير الدين بك من رجال البحرية ، ومن موظفي
المصلحة المختصة بالشئون الداخلية .

وقبل قيام الجنب المالى فى رحلته ، كان موضع الاهتمام بتسيير الملاحة
فى النيل ، وذلك لأن الجنب الذى اعترضت مجراه فى أماكن كثيرة جعلت الملاحة
على جانب عظيم من الخطورة ، يد أن محاولة تعظيم المجرى يقتضى زمناً طويلاً ،
وبخاصة عندما كان الجنب المالى يطمح إلى تخليد ذكراه ، على عمر الدهور ،
وعقد التية على اعتلاء التهر حتى مناجه جميع الحقائق التى مازال الجغرافيون
يجهلونها عن مناجم التهر . ويعرف الجنب المالى أن النيلين الأزرق والأبيض
هما صاحب الفضل فى تكوين جزيرة سنار .

وعلى ذلك فقد أحضر خير الدين بك من القاهرة والجهات المجاورة لها المال
والأدوات اللازمة لكسر الصخور ، فضلاً عن ذلك فقد جهز ثلاث ذهيات
برئاسة ثلاثة من القبودانات ، وتحمل كل منها ستين رجلاً وكاتباً ماهراً وأسل
الجميع إلى النيل الأبيض لاعتلاء هذا التهر . ثم ما لبث خير الدين بك حتى رحل
هو أيضاً يوم ٢٦ جمادى الآخرة . وفى يوم ٦ رجب غادر رسم بك العاصمة .
وقد أخذ رسم بك معه إلى اسوان عدداً من القوارب ذات المجاديف ، حتى
تكون على أهبة حل الجنب المالى إذا اتضح أن ذلك للركب التجارى الذى
يريد الباشا أن يسافر عليه يسجز عن اجتياز التهر عند الجنبال .

وأطلع الجنب المالى فى آخر الأمر على ظهر مركبه البخارى يوم ٢٦ رجب
وتألفت حاشيته من أميرالوا يعقوب بك ومن الطبيب الأول الأميرالاي جيطانى بك
وتسعة ضباط من مختلف الرتب والقائمقام عارف بك وثلاثة من زملاء الأخير ،
ثم قفصل اليونان العام الذى أراد أن يكون فى عداد الحاشية .

وحدث قريباً من العطف في إقليم الحيزة وعلى مسيرة ستة فراسخ من العاصمة أن انخرز المركب البخارى في طين التهر ، وذلك لأن المركب البخارى كان يسير على مسافة قليلة من الشاطئ حتى يمتع المسافرون أنظارتهم برؤية تلك القرى المدينة المنتشرة على جانب التهر . وعلى ذلك فقد اجتمع حشد كبير من الرجال يزيدون على الألف نسمة ، جاءوا بطريق البر أو حملتهم المراكب إلى مكان الحادث ، وبذل هؤلاء جيماً أقصى ما لديهم من طاقة حتى يمتلأوا بالبخرة من ذلك الطين الذى انخرزت فيه ويحتذبونها إلى مكان من التهر تصلح فيه الملاحة ، يد أنهم ما لبثوا حتى أخفقوا في محاولاتهم . ومع ذلك فقد أرأى الباشا أن يكافئهم بسطاء على جهودهم قبل أن يصرفهم ، ثم أمر باستقدام النجدة من رئاسة بولاق عن طريق الحيزة ، حتى إذا أفلح هؤلاء في تخليص المركب البخارى ، لحق به المركب ، واستأنف الباشا رحلته بطريق البر .

ووصل الجنب العالى وركبه إلى سراى المنيا في أوائل شعبان وهناك جاء سليم باشا مفتش القاهرة يقدم قروض الولاء وواجب التجهة للجنب العالى ، وأضفى الجنب العالى مدة يومين بسراى المنيا طلباً للراحة ، وشغل في الوقت نفسه بإصدار الأوامر إلى سليم باشا في شئون البلاد الإدارية وبصدور نصوص الحجاز .

وعند ما جاءت الأخبار بأن المركب البخارى قد خلصت من الطين وتابعت السير في التهر حتى وصلت إلى (موسى) غادر الباشا للمكان ووصل إلى قرية إسنا يوم الجمعة ، وفي اليوم التالى استأنف السفر إلى أسوان قبلها في يوم ٩ شعبان وهناك وجد الحملة المدة لفحص مجرى النيل الأيض فأصدر الباشا أوامره بذهابها إلى الخرطوم .

ولما كان معروفاً أن الملاحة متعذرة على المركب البخارى في النيل بعد أسوان قرر الجنب العالى استخدام تلك المراكب ذات المحاديف التى وقف بهارسم بك على أجرة الاستعداد لتلقى أوامر الباشا ، واستؤثقت الرحلة يوم ١١ شعبان واجتازت المراكب الجنادل بسلاط عند كورسكو يوم ١٣ شعبان ثم وادى حلفا

في الخامس عشر من شبان وأبنة في اليوم التالي ، وكشتارو يوم ١٧ شبان ،
وهنا اعتلى الباشا ظهر ذهبة صمت خصباً جنبه العالي حتى يمر بها من الجنادل
فيستريح ذلك همه وجل الخشية وشجاعتهم ، وباتفل تمكن الباشا من اجتياز شلالات
أبوجل بسلام قبل وقت الظهر بنصف ساعة ، على أن الباشا ما لبث أن قرر
استقرار بجىء سائر المراكب قبل مواصلة السير إذ أن هذه كانت تحمل النون ،
وفضلاً عن ذلك فإن الباشا كان بحاجة إلى أردية المساء . وفي صبيحة اليوم التالي
تمكن قد وصلت بعد أية أنباء عن هذه المراكب فغلق الباشا كثيراً وخشى
من أن يكون قد لحق بها سوء ، فأرشد راجعاً للظفر في أمرها ، ووجد أول
هذه المراكب واقفاً بين الصخور عند جنادل أبوجل وعندئذ بدأت الاستعدادات
لجربها بالجانب المثبتة حتى تستطيع اجتياز عتبة الجنادل بسلام ، ثم اعتلى الباشا
قمة ظهر هذا المركب ، ولكنه حدث فجأة أن جذب التيار بسبب سرعته الشديدة
تلك الجبال جذباً قوياً ، فأندفعت المركب دفعاً إلى الوراء وارتطمت بصخرة
عظيمة ، فأحدث بها الارتطام ثغرة تدفق الماء منها إلى داخل المركب فلأثارتها
المياه بسرعة عظيمة ووجم الحاضرون وارتبكوا بسبب هذا الحادث . ولكن
الجناب العالي ما لبث حتى قرر مفادرة المركب الفارق فألقى بنفسه في الميم مستزماً
الوصول سباحة إلى صخرة أخرى في وسط النهر دون أن يربأ شيئاً بخاطر الفرق .
واعلى الباشا الصخرة وأما الملاحون فقد سبحو إلى الشاطئ ثم عادوا بعد قليل
بنحية ينقلون الباشا عليها . ولكنه سرعان ما بدا أن الخطر كان ما يزال مائداً
فأترع سكان السفينة (السفنة) من موضعه وسقط في ماء النهر . وعندئذ أقدم
أحد الحراس على عمل ينطوى على شجاعة وجسارة عظيمة نادرة فقفز إلى الماء
وصار يناضل جاهداً ضد الأمواج الصاخبة حتى يستقذ سكان السفينة فتم له ما أراد .
وعندئذ واصلت الذهبة سيرها إلى تلك الصخرة التي انتظر عليها الباشا وقد قد
صبره . ومن اللحظة التي انتقل فيها جنبه العالي إلى هذا المركب تولى القيادة بنفسه
ثم استمر يلقى على الملاحين عبارات التشجيع حتى بلغوا الشاطئ سالمين بفضل
من الله تعالى ومنه وكرمه . وقد تولى رسم بك مهمة الاشراف على مرور القهيتين

الأخرين من عقبات الجنادل . ولم يقع لحسن الحظ أى حادث واجتمع شمل أعضاء الحملة وعددنا تين أن عددهم كان كاملاً ولم يفقد منهم أحد قرحوا فرحاً عظيماً . ويعبر أن تم إصلاح السفن التي لحق بها شيء من التلف استؤقت الرحلة . وفي يومى ٢٠ و ٢١ شعبان اجتازت الحملة بسلام شلالات تيمون ثم بنى عكشة وضال على الرغم من الصعوبات العديدة التي صادفتها . وفي اليوم الثاني والمشرين من الشهر قسه وصلت الفهيات إلى شلالات كشفار التي يسبب المرور منها الترض لمخاطر جسيمة . على أن القبوجى يائى لم يلبث أن ادعى أنه من اليسور اجتياز هذه الشلالات دون الترض لأية مخاطر . وبناء على ذلك ألقىت الجبال لجبر السفن ونشرت هذه قلاعها ولكن الريح كان غير ملائم ، وكان اندفاع التيار شديداً للغاية فوجدت الفهية ما يوقها عن الحركة ، وفضلا عن ذلك فقد بلغ من غنف تلاطم الأمواج أنها تجاوزت مقدمة السفينة حتى أن بعض الملاحين صارت ملصكين الخوف من اوتظام الفهية بالصخور ومخاطرها ، وأرادوا أن يفتزوا إلى الأرض طلباً للخلاص من هذا المصير المحتوم .

ولكن الباشا وسط هذا كله وبالرغم من كل شيء ظل ساكناً هادئاً ، ويؤكد للجميع أنه لا رغبة لديه البتة في أن يرى قسه معتلداً صخرة من الصخور على غرار ما حدث في أموجل . وعلى ذلك فقد استخدمت القلوع والمجاديف بكل حمة حتى أمكن اجتياز هذه الجنادل بأمان . وفي اليوم الثالث والمشرين من شهر شعبان اجتازت الفهيات الشلالات عند حنك .

وفي الحق أنه كان يستحيل على المرء إذا أعوزه ما كان يستمتع به الجباب العالي من روح قوى وعزيمة صادقة — أن بدور بخده مجلبة تلك الأخطار التي كانت لا تفك آتاه الليل وأطراف النهار تصادف أولئك الذين ينفون للملاحة في النيل ، ناهيك عما انطوى عليه اجتياز الشلالات من مشاق ومخاطر جسيمة .

على أنه كان للجباب العالي بسبب ما صدر منه من عبارات التشجيع والتناء وما أعده على الملاحين من مكافآت سخية ، الفضل كل الفضل في أن يظهر كل

هؤلاء سرعة فائقة ودقة متاهية في ضبط حركة السفن فضلا عن إيداء ضروب
من الشجاعة العظيمة عند مواجهة الأخطار .

ومكث الباشا بدقّة مدة يومين ، حتى ينتظر مجيء تلك السفن التي تخلفت
في الطريق . وفي ٢٧ شعبان وصل الباب العالي (أميكل) . وعندها عرف الباشا
أن متابعة الملاحة في النهر مطلب السير في منطفه الكبير وهي مسافة طويلة ،
بينما لا يستغرق السفر بطريق البر سوى سبعة أو ثمانية أيام فقط ، فاختار الباشا
الطريق الثاني ، ولكنه قرر أن يمكث ثلاثة أيام بأميكل طلباً للراحة وحتى تكمل
الاستعدادات قبل استئناف السفر . وعلى ذلك فقد تحرك الركب في نهاية شعبان
وصادف الجماعة في أثناء سيرهم وسط هذه الأراضي الرملية أشجاراً قديمة متحجرة
بفضل الزمن فدهش الجميع عند رؤيتها . ثم وصل الباشا إلى جيل (رويان) يوم
٥ رمضان وهناك قدم أخو سلطان دارفور الأصغر لمقابلة الجنب العالي وتقديم
فروض الطاعة والاحترام له وكان هذا الشاب قد طلب منذ عامين حماية الجنب
العالي له ضد أخيه سلطان دارفور بسبب ما ارتكبه من أعمال الظلم والقسوة معه .
وقد حضر الآن كي يقضى إلى الجنب العالي بما لديه من أنباء عن جرائم سلطان
دارفور المستجدة وعن تلك الشكاوى الكثيرة التي ارتفعت من كل جانب ضده .
وذكر هذا الشاب أنه اضطر لمخادرة البلاد والالتجاء إلى عمه الملك تيمه ، وأراضى
هذا الملك قرية جداً من دارفور ، ولذلك كثرت اعتداءات سلطان دارفور
على حدودها ، وصار ينهب قوافلها ، وأراد الملك تيمه أن يسود السلام بينهما
السلطان فأرسل إليه أحد شيوخه مع عشرين من الإتياع يحملون الهدايا الثينة .
وأراد الملك تيمه ألا يزيد نصيب سلطان دارفور من هذه الهدايا على نصفها بينما
يذهب النصف الآخر إلى الجنب العالي . ولكن الجشع والتورع جعل سلطان
دارفور يتمسك بجميع الهدايا لنفسه ، وفضلا عن ذلك فقد جرّأ على احتباس البعثة
في بلاده ثم قتل ثمانية عشر رجلاً من الإتياع وسجن الشيخ قسه . وأما ذلك
الشاب الذي روى هذه القصة فإنه يعرف القراءة والكتابة وتبدو عليه مخالب

النجابة . وأجابه الجنب المالى بقوله « إني أعزل أخاك من الملك وأنصيك بدلا منه على عرش بلاده » . وفى الوقت نفسه سلمه الباشا سيفاً وقطعه شارات السيادة متبعاً فى ذلك ما جرى عليه العرف واعتاده القوم بين القبائل فى هاتيك الجهات ، ففكره الشاب كثيراً وسمح له الجنب المالى بالعودة إلى كردفان . وكذلك حضر أحمد باشا حكمدار السودان يقدم واجب الطاعة والاحترام للجنب المالى فأذن له الباشا متفضلاً أن ينتظر فى بلدة الروصيرص قدومه ، وانصرف أحمد باشا . وفى أواسط شهر رمضان استؤنف السفر إلى واد مدنى والخرطوم . والمسكان اتقى تشغله الخرطوم الآن كان فيما مضى قليل الزراعة جداً . غير أن حكمدار السودان السابق خورشيد باشا ما لبث أن أعجبه مناخها الجليل ففضل الإقامة بها وبني بها سرايا وجامعا وغرس الحدائق وشجع الأهلى على بناء المنازل وكان عمار الخرطوم سريعا لدرجة أن عدد المنازل بها الآن حوالى الأربعة أو خمسة آلاف منزل تحيط به حدائق غناء ملائ بأشجار الفاكهة .

واستمرت الذهيات التى جاءت بطريق التهر ثلاثين يوما حتى تصل إلى الخرطوم ، بينما قطع الجنب المالى هذه المسافة فى ستة أيام فقط ، وعلى ذلك فقد ظل الباشا ينتظر بالخرطوم وصول الذهيات حتى نهاية شهر رمضان ثم بدأ السفر من جديد ، وعند سروه حضر يوسف بن بادى يرجو من كريم إحسان الباشا أن يخص له ذلك الراتب الذى كان يدفع لأبيه المتوفى فى أثناء حياته ، فأجاب الباشا القامه .

وبلغ الباشا الروصيرص فى شهر شوال ، وهناك قضى الباشا مدة أسبوعين تشرف بمقابلته فى أمتامها كل من مفتى وقاضى الكردفان لتقديم فروض الطاعة والاحترام ، كما قام بهذا الواجب أيضا الملك تيم ، عم سلطان دارفور ، ووجد الجنب المالى تسلية طيبة فى صيد زرافة ، وتذوق الباشا لحمها بعد شوائه فقال إنه يشبه لحم الجبول . وبمجرد أن حضرت الذهيات تأهب الجنب المالى لمناذرة المكان وكانت الذهيات تحمل مهندسا ثم جميع الأدوات اللازمة لاستخراج المعدن

من مناجم الذهب ، وفضلا عن ذلك فقد أحضرت القهيات المترجم الثاني خسرو
اقدى ، وعشرة آخرين من التراجمة ، فاستؤفت الرحلة برا ، فقضى الركب الليلة
الأولى بقرية (فريشتو) ، والثانية في (جلوة) ، والثالثة في (العبات) ، وأخيرا
بلغ الركب جيل فازوغلى يوم ٢٨ شوال ، وبدأت من ثم جميع الاستعدادات لتيسر
ما يلزم لأقامة الحملة بهذا المكان مدة من الزمن ، وذلك وبناء قصر للجناح العالى ،
وكنكة للجند ومستشفى ، وجلة مخازن .

وينقسم أهل السودان إلى ثلاثة أقسام هم : الجيليون ، والبدو ، وأهل القرى
وما زال الجيليون على حالتهم البدائية متوحشين ، لا يتسع ذهنهم لأدراك شئ مهم
ته شأنه ، وأجسامهم قوية ذات بياض وثيق لكن تملوها القذارة ويقفون بلباهم
الشجر لأنهم لا يجدون غذاء آخر فضله ، ويتخذون كساءهم من الجلود ، وعلاوة
على ذلك فإن السرقة من طباعهم ، وكثيرا ما يبيرون على القرى لتهمها . وقد ذهب
أحد بلشأ إلى هؤلاء في أماكنهم الحيلية حتى يحملهم على الاقتلاع عن السرقة
والتهب . ولما كان يعرف أن الجناح العالى يأبى سفك الدماء ، فقد نحاشى استعمال
القوة معهم ، ولكن هؤلاء المجمع فضلو أن يهاجروا جنده ، فأمر أحد بلشأ جنده
بالتوقف عن السير . وعند ما زادت جرأة السود سمح أحد البكباشية لجنده بأن
يؤدبهم ، وأدى الجند هذه المهمة على خير وجه فبلغ عدد الأسرى الذين وقفوا
في قبضتهم خمسمائة من الرجال والنساء والأطفال .

أما هؤلاء الأسرى فقد عوملوا بكل شفقة ولم يطلبوا شيئا احتاجوه إلا أحيوا
إليه ، ثم أعطى خمسة من رؤسائهم ملابس سرعان ماسيت فرحهم العظيم ، وعلاوة
على ذلك فقد أطلق سراحهم بعد أن ظلوا في الأسر بعض الوقت وأعطوا
من الزاد ما يكفي لوصولهم سالمين إلى بلادهم . وبلغت الأنباء بأن عددا عظيما
قد أسر من السود في الجهات القريبة من كردفان فأصدر الجناح العالى أوامره
بافتشاء مستعمرة منهم على شاطئ النيل الأزرق ، وأما إذا حالت دون ذلك صوبان
كثيرة ، فقد أمر بفك أسرى على شريطة أن يتعهدوا عند حدوث خصومة أو نزاع

بأن مرضوه لتفصل فيه على القضاء في القرى ، وعلى حكامدار السودان قسه
إذا اقتضى الأمر ذلك .

وأبلغ احمد باشا الجنب العالي أن سلطان الحبشة كان قد أرسل من وقت غير
بيد بض الهدايا وأنه أجاب هذه التحية بمنزلة فأرسل إليه هو الآخر جمة هدايا
وخطاب شكر ، فزم الباشا في أول الأمر أن يرسل بثة إلى هذا السلطان محبة
بالهدايا الثمينة ، غير أنه حدث عند ما جاء المشايخ لتقديم واجب الطاعة والاحترام
للجنب العالي بالخرطوم أن أثبتت هذه المسألة ، فأخذ المشايخ يتبادلون نظرات
الدهشة والسجب ثم يتسمون ، وأخيرا تكلم (فيصل) ، وكان فيصل أحد هؤلاء
المشايخ قد ماد حدا إلى الخرطوم من الخارج واتخذها مكانا لأقامته ، فاسترعى انتباه
الجنب العالي إلى أن أولئك الرسل الذين أرسلهم احمد باشا إلى الحبشة لم يعودوا
منها بعد ، والأجاش قوم ما زالوا غلاظ القلوب متجرفين ولا يجب أن يثق المرء
بهم ، ولذلك فربما كان من الأفضل لو أن الجنب العالي انتظر حتى تأتي أخبار
يتبين منها كيف استقبل الأجاش هؤلاء الرسل ، ثم ذكر فيصل الجنب العالي
بذلك الأفعال الوحشية التي ارتكبا سلطان دارفور مع أعضاء بثة الملك بيه .
على أن الأخبار سرعان ما جاءت مثبتة بعد فترة قصيرة بأن الرسل قد عادوا
من الحبشة وأنهم موجودون بالقلبات على حدود السودان ، وعندئذ أمر الجنب
العالي بقيام البثة التي أراد إرسالها إلى الحبشة ، ثم ترك لأحد باشا تعليمات مفصلة
بصدد إنشاء مستعمرات ثابتة .

وفي ١٧ ذى القعدة غادر الباشا فاشنارو إلى خور الذهب حيث قال المدنون
الذين أرسلهم للبحث عن تبر الذهب أنهم عثروا في هذا المكان على دليل يثبت
وجود هذا المدن به واسترق السير إلى خور الذهب ست ساعات فقط ، وقرر
الباشا أن ينشئ بهذا المكان مدينة عظيمة جمة أراد أن يطلق عليها اسم مدينة
محمد على ثم تصبح عاصمة السودان ، وعند ما بدأ الباشا يصف ما ينتظر أن يهره

هذا المكان من خيرات عميمة عظمت دهشة الشيوخ والزعماء الذين حضروا من التواحي القرية فرجوا الباشا أن يأذن باستيطانها لحوالي أربعة وعشرين ألف أسرة يجتمعونها بهذا المكان ، ثم عرضوا أن يدفعوا (جزية) للجناب العالي في نظير ذلك ، غير أنه لما كان للشروع لا يزال في مراحل الأولى فقد أذن الباشا خمسة عشر ألف أسرة فقط من أهل فازوغلي باستيطانها ، أما ما يسفر عنه العمل بالتناجح فانه سوف ينشر على الملأ حتى يعرفه الجميع .

وقد بقي علينا الآن أن نتحدث عن بلاد السودان ، فتقول إن جبالها ووديانها تزخر بأنواع الطير والحيوان ، هناك ملايين الطيور تعيش على أغان الشجر في الغابات وتطرب القادى والرايح بتقريدها الجميل . وعلاوة على ذلك فان خصب أرضها ليدعو إلى السجب حقاً إذ يحصد الزارعون مائة ضعف ما يذرون . فانه لا يكاد الانسان يلقى الحب على الأرض حتى يرى النبات ينمو ويتزعرع دون أى مجهود أو مشقة ، وتصل شجرة القطن في نموها إلى ارتفاع يبلغ قامة رجل ، ويحني الانسان محصولا غنيا له ضرة ورونق يفوق ما لشجر القطن المصري من نومة وبهاء . ولا جدال في أن السبب في تأخر شعب يقطن بلاداً خصبة وغنية كهذه ، هو افتقاره طوال الأزمان السابقة إلى مصلح تزيينه الحكمة ويملا حب الخير قلبه ، أما الآن فقد قيض الله تعالى لهذا الشعب في شخص الجناب العالي ذلك المصلح الحكيم الخير : فان مجيئه إلى هذه البلاد سوف يكون سبباً في إتمام قلوب الأهلين بالسرة والسعادة .

وحضر المشايخ والعلماء للتشرف بمقابلة الجناب العالي ، فانحنوا بين يديه حتى لمست جباههم الأرض إظهاراً لخضوعهم الكامل له ، وعندئذ ألبسهم الباشا كساوى التشريف حسب مراتبهم ثم خطب فيهم قائلاً :

« لا جدال في أن كل شعب من الشعوب يمر في دور الطفولة الذي تمر به الآن ، ولكن غاية المولى جل شأنه تبعث إلى كل أمة مصلحاً يسير بها قدماً

في ضيق اترقي والحضارة ، ولقد كان من حظي أن يقع على الاختيار لأداء هذا الواجب بتبيل نحوكم ، وإني لشديد الرجاء في أن أستطيع إصلاح أحوالكم المحزنة إذا عتدتم العزم على الإصغاء للصحيح والارشاد . إن بلادكم فسيحة جيدة خصبة لزينة تقع في قرة من قارات الدنيا الحس بسورها أفريقية . ولا يوجد محرومون من بين سكان هذا الجزء العظيم من أجزاء الكرة الأرضية من يجدون أنفسهم محرومين تماماً من السعادة التي يستمتع بها الجميع إلا أنهم لأنكم محرومون من تذوق الأضمة الطيبة أو الحصول على تلك السلع التي تأتي بها التجارة أو منتجاتها الصناعية . ولماذا لا تنظرون إلى مصر ؟ إنها لا تبدو أن تكون قطراً صغيراً إذا قيست ببلادكم الفسيحة ، فلا يزيد طولها على ثلثمائة وستين ميلاً ويبلغ عرضها مائتين وتسعين ميلاً ، حتى إن أرض جزيرة سنار وحدها ومن غير حبان السودان لتفوق مساحتها مصر عشر مرات تماماً ولكن لا بد للرجال العاملين من أن يصلوا إلى غايتهم ، والعالم كله يعرف مقدار الاتعاش الذي يلقته مصر وما تتبع به من حضارة . واسر الباشا في خطابه يشرح لمستميه تلك القوائد العظيمة التي عادت على الأمم الأخرى بفضل ما أحرزته من تقدم اجتماعي . وقد تأثر المشايخ والعلماء لما سمعوه لدرجة أنهم أظهروا رغبتهم القوية في رؤية العاصمة المصرية ، فكان من أثر ذلك أن طلب منهم الجنب العالي أن يهدوا إليه بأبنائهم حتى يأتي بهم معه إلى مصر ، ووعد بتنشيتهم في مدارسه النشأة الطيبة فيتعلمون في هذه المدارس القراءة والكتابة والعلوم المفيدة حتى إذا أموا علومهم أرجعهم الباشا إلى بلادهم بعد سنوات قليلة فأبدى المشايخ ارتياحاً عظيماً لما سمعوه ووعدوا بإرسال أبنائهم . وقال شيخ الجزيرة — وكان حريصاً على إظهار ولائه وطاعته للجنب العالي — أنه لما كان لاو له فقد قرر أن يرسل إلى مصر ابن أخيه عوضاً عن ذلك .

وفي أثناء ذلك كانت قد بدأت أعمال البناء لإنشاء مساكن المدنيين ، ووضع الجنب العالي يده الحجر الأساس في هذه المباني . وأصدر الباشا تعليماته

إلى أحد بنا جدد توفيريل العيش لأوتك المعدين لمشرين الذين تقرر إقامتهم بهذا المكان ، ثم نعيمهم من استعمرين الذين وقع على كواهلهم عبء تعليم الأهلين طرق زراعة الأرض ونشر ما كان لديهم من معومات عن الزراعة عموماً بين ظهرانيهم . ثم وعد الجنب العتي في نهاية حديثه مع أحد باشا بأن يمدّه بكل معونة صادقة ، وأن يذل كل مانع من جهده حتى يأتى هذا العمل ثمرة المنشودة ، وأنه مكافأة له سوف يسع على أسرته من ضروب النعم ما يميزها من غيرها من سائر الأسر في مصر كلها . وعلاوة على ذلك فإن الجنب العتي نفسه سوف لا يتأخر في العام الثاني عن انجاء إلى نجدته إذا حدث أن جدد عتبات غير متوقفة في طريقه .

وفي يوم ١٨ ذي القعدة غادر الجنب العتي المكان إلى فاروقى ، ثم سار في الليل في قوارب كان من الضروري أن يصغر حجمها كثيراً بسبب قلة المياه في النهر . وبلغ من صغر حجم هذه القوارب أن الإنسان كان باستطاعته إن شاء أن يرفع إحداها يديه .

وفي يوم ٢٧ ذي القعدة وصل الجنب العتي إلى الخرطوم ، ورأى أن يرقى إلى رتبة بكاشا ضابطا يدعى طوسن أقام في هذه البلاد مدة أربعة عشر عاماً اكتسب في أثناءها معرفة تامة عن البلاد وأهلها ، وقد عين الباشا له مساعداً في شخص تاجر فرنسى يدعى إبراهيم وأعطاه مرتبات بلغت ألف قرش شهرياً .

وكذلك وافق الباشا في أثناء عودته على بناء كنيسة لأوتك المسيحيين من افرنج ويونان وقبط الذين استقروا في أسكفة الخرطوم حتى يتسنى لهم أن يبدوا الله بمحبتهم في أمن وسلام كل منهم حسب مذهبه .

وكلف الجنب العتي مهندساً فرنسياً بفحص الأرض توطئة لإنشاء سكة حديدية بين الخرطوم وكردفان ، حيث إن إنشاء مثل هذه السكة كان ضرورياً لتسهيل نقل متوجات البلاد بين هذين المكانين . ومن واجب المهندس أن يبدأ الأعمال التمهيدية لتنفيذ هذا المشروع .

وحوالى آخر ذى القعدة غادر الجانب البالى الخرطوم فوصل إلى القاهرة بعد غية طالت مدتها أربعة شهور وقطع الباشا المسافة بين الخرطوم والقاهرة طورا بطريق البر وأخرى بطريق النهر حسبما كانت تليه الضرورة نتيجة لتسيير الجبو ولما كان يصادفه المسافرون من عقبات في رحلتهم . وأما عودة الباشا إلى عاصمة ملكه فقد سببت فرحا عظيما ، وزاد فرح الناس وسرورهم عندما عرفوا أن الباشا كان يتمتع دائما طوال هذه الرحلة بصحة جيدة ، وأنه استطاع أن يتحمل مشاق السفر من غير كل أو تعب ، بل أبدى من ضروب النشاط الجباني ما لا يستطيع شاب في الخامسة والعشرين من عمره أن يفعله .

ترجمه [من التركية إلى الفرنسية]

م فيشر هوسر M. Wieher Hauser

[أحد موظفي القنصلية النمساوية بالاسكندرية] — انتهى الجرنال .

وبما يجدر ذكره أن ترجمة هذا الجرنال تختلف في بعض أجزاء منها عن تلك الترجمة التي نشرها كل من منجان Mengin وجومار Gouard لجرنال هذه الرحلة .

المصادر

اكتفينا عند ذكر المصادر بآيات المراجع التي تصل مباشرة بالبحث وهذه كما يأتي :

١ - الوثائق المصرية : دقترالمية تركى — دقتر دق ٣٣٤ (لسنة ١٢٥٤ هجرية) .

٢ - الوثائق الانجليزية :

F. O. 78381 (TURKEY): Report on Egypt and Candia by Dr. John Bowring (March 1839)

F. O. 195/151 (EGYPT) 1838-1840

٣ - الوثائق النمساوية :

Staat. Archiv. Rapports de Constantinople. Turkey Vols. 49-50 and 51.

٤ - الوثائق الفرنسية :

Affaires Etrangères. Correspondance Politique Egypte Vols. 67 et 8.

٥ - الوثائق لطبوعة :

- CATTAIL R. : Le Règne de Mohamed Ali d'après les Archives Russes en Egypte. Tome Troisième. Caïre 1936.
 DIAULT E. : Mohamed Ali au Sudan 15 octobre 1838-15 Mars 1839) Mohamed Ali et la traite des Nègres. [Extrait du Bull. de L'Institut d'Egypte t IX] Caïre 1927.
 POLITIS A.S. : Le Conflit Turco-Egyptien de 1839-1841. Et les Dernières Années du Règne de Mohamed Ali. d'après les Documents Diplomatiques Grecs Caïre 1931.
 SANMARCO A. : Il Viaggio di Mohammed Ali Al Sudan [15 octobre 1838-15 Marzo 1839] Caïre 1929.

أمين سامي باشا - توفيق البيل وعصر محمد علي باشا (الجزء الثاني)

القاهرة ١٩٢٨

الوثائق المصرية (١٧٤٤ - ١٧٤٥ - ١٧٤٨ هجرية) .

٦ - كتابات المعاصرين :

- JOMARD M. : Etudes Geographiques et Historiques sur l'Arabie etc. Suivies de la Relation du Voyage de Mohamed Ali dans le Fazoql etc. Paris 1839.
 MENGIN F. : Historie Sommaire. Append. IV Sur le voyage de Mohamed Ali dans le Fazoql-Extrait du Courrier de l'Egypte No. 618. Supplement en date du 6 du mois de Safer de l'Année 1255 de l'hégire (21 avril, 1839) etc. Paris, 1839 (t. II).
 YATES W.H. : The Modern History and Condition of Egypt. etc. from 1801 to 1843 etc. (vol. II : Appendix-Mr. Holroyd's Account of Mohamed Ali's Expedition to the Gold Mines of Fazogloo) London 1843.

رفاعة رافع الطهطاوى - كتاب مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب

المصرية . القاهرة ١٣٣٠ هـ - ١٩١٢ م) .

٧ - ثم انظر كتابا :

- SHUKRY M.F. : The Khedive Ismail and Slavery in the Sudan (1863-1879) Cairo 1938.

كتاب الرد على النحاة^(١)

للكاتب سؤوفى ضيف

هذا كتاب محفوظ في المكتبة التيمورية بدار الكتب الملكية تحت رقم (٣٧٥ نحو) وقد نسخ سنة ألف وثلاثمائة وثمانى عشرة هجرية ، وهو يقع في ٦٣ صحيفة من القطع المتوسط ، وقد جاء في أوله : قال الشيخ الفقيه القاضى الأعدل ، العالم الناصر المحقق الأجل ، أبو الباس احمد بن عبد الرحمن بن مضاء اللخمي ، أدام الله بركته ، وجاء في آخره : كل والحمد لله حق حمده ، والصلاة على محمد نبيه وعبيده ، وسلم تسليماً .

وقد ترجم السيوطى في بنية الوفاء لابن مضاء فقال : « هو أحد من حتمت به المائة السادسة ، من أفراد العلماء . أخذ عن ابن الزمك كتاب سيبويه قهها ، وسمع عليه وعلى غيره من الكتب النحوية والقوية والأدبية ما لا يحصى ، وكان له تقدم في علم العربية ، واعتناء وآراء فيها ، ومذاهب مخالفة لأهلها .. وولى قضاء فارس وغيرها فأحسن السيرة .. وكان مقرئاً مجوداً ، مجدثاً مكثراً ، قديم السماع ، واسع الرواية ، عارفاً بالأصول والكلام والطب والحساب والهندسة ، ثاقب الذهن ، متوقد الذكاء ، شاعراً بلزماً ، كاتباً ، صنف : المشرق في النحو — الرد على التحويين — تنزيه القرآن عما لا يليق باليان .. مولده بقرطبة سنة ثلاث عشرة وخمسمائة ، ومات بإشبيلية سنة اثنتين وتسعين ، وله ذكر في جمع الجوامع » .

(١) : معنى كاتب القائل بتحقيق هذا الكتاب وإعداده للنشر .

ونسبة السيوطي لكتاب باسم الرد على التحوين لا الرد على النجاة لانجته
 منهم نسبة نسخة تيمورية إلى ابن مضاء ، فقد جاء في أولها أن مؤلفها
 ابن مضاء : وجاء أيضاً ما يدل على أنها ألقت في عصر يعقوب بن يوسف ثالث خلفاء
 الموحدين انتهى امتد حكمه من عام ٥٨٠ هـ إلى عام ٥٩٥ هـ ، إذ يدعو المؤلف
 في مسهب نسخة لابن تومرت الذي ادعى أنه المهدي المنتظر ، ثم خليفته
 عبد المؤمن ويوسف ، ثم يعقوب بن يوسف فيقول : « وأسأل الله الرضا عن الإمام
 المصوم ، المهدي الخوم ، وعن خليفته سيدنا أمير المؤمنين ، الوارثين مقامه
 العظيم ، وأصل البلاء سيدنا أمير المؤمنين ابن أمير المؤمنين مبلغ مقاصدهم العلية
 إلى غاية التكميل وتسميم » . ومعنى ذلك أن الكتاب ألف في عصر يعقوب
 ابن يوسف أي بعد عام ٥٨٠ هـ وهو العام الذي ولي فيه الحكم . وإن من يرجع
 إلى الكتاب يجد المؤلف يقول : إنه أندلسي ، ويقول : « كان صاحبنا الفقيه
 أبو القاسم السبلي — رحمه الله — يولع بكل النحو التواني ويحترعها » .
 وهذا النص يدل من جهة على أن صاحب الكتاب كان معاصراً للسبلي المذكور ،
 ويدل النص من جهة أخرى على أن الكتاب ألف بعد عام ٥٨١ هـ وهو العام
 الذي توفي فيه السبلي لأن المؤلف حين يذكره ، يقول : رحمه الله .
 وأخرى وهي أن من يقرأ الكتاب يلاحظ أن صاحبه يرى جواز حذف
 الفاعل ، وقد نسب السيوطي في كتابه جمع الجوامع هذا الرأي لابن مضاء
 في بابي الفاعل والتنازع . وكل هذه دلائم تبين صحة نسبة النسخة التيمورية
 إلى ابن مضاء .

ونحن لا نحصى في قراءة الكتاب حتى نفرق في التأمل والتفكير لأن أساذاً
 كبيراً من أساذة النحو في الأندلس خرج على التحوين ، فرد عليهم نظرية
 العامل التي أسسوا عليها أصول النحو وسسته ، وهاجها مجوماً غنياً ، وهو مجموع
 أراد به أن يلقى هذه النظرية إلغاء ، لأنها لا تستند على حق ولا على واقع ،

وما العامل؟ وما هذا الذى يقوله التحويون فى مثل ضرب زيد عمراً، أن ضرب عمل
الرفع فى «زيد» والنصب فى «عمراً»؟. وإن التحويين ليافتون فى ذلك فيقولون
إن علامات الإعراب إنما هى آثار حقيقية للعوامل، ثم هم يطلون بعد ذلك
فى بيان شروط هذه العوامل، ومتى نخذف ومتى نذكر، وإنهم ليتورطون أثناء
ذلك فى مشاكل كثيرة.

وهجوم ابن مضاه على هذه النظرية يجملنا نذكر كتاب الأستاذ إبراهيم مصطفى
الذى سماه «إحياء النحو» فقد بنى أفكاره وآراءه فيه على مهاجمة هذه النظرية،
وانظر إليه يقول فى أوائله: «أساس بحث التحويين فى النحو أن الإعراب أثر
يجلبه العامل، فكل حركة من حركاته، وكل علامة من علاماته، إنما تحيى تباً
لعامل فى الجملة، إن لم يكن مذكوراً مقلوفاً فهو مقدر ملحوظ، ويطلون
فى شرح العامل وشروطه ووجه عمله حتى تكاد تكون نظرية العامل هى النحو
كله، ألبس النحو هو الإعراب، والإعراب أثر العامل؟ قلم يبق إذا النحو
إلا أن يتبع هذه العوامل، يستترها، وبين مواضع عملها وشروط هذا العمل
فذلك كل النحو». ثم يتقدم الأستاذ إبراهيم مصطفى فيناقش كثيراً من أبواب
النحو على أساس فكرة إلغاء العامل، وما يزال هذا شأنه حتى يقول فى آخر
كتابه: «مهما يكن استقبال الناس هذه الفكرة، ومهما يتجهوا لها، أو يبشروا
بها، فلن يستطيع النجاة من بعد أن يركنوا إلى نظريتهم المتيدة السابقة نظرية
العامل، وقد ثبت عليها من قبل أصول النحو، واستقرت قواعده، وشغلت
النحاة ألف عام أو يزيد، وملأت مئات من الكتب التحوية خلافاً وفلسفة
وجدلاً... لن تجد هذه النظرية من بعد سلطاتها القديمة فى النحو ولا سحرها
لقول النحاة، ومن يتسك بها فسوف يحس ما فيها من تهافت وهلهة».

ولعل من الطريف أن هذه المحاولة قسمها حلولها من قبل ابن مضاه فى القرن
السادس للهجرة فقد ألف كتابه «الرد على النحاة» ليرد نظرية العامل، بل لينها

إلغاء ويهدمها هدماً ، وانظر إليه يقول في الفصل الأول منه : « قصدى في هذا الكتاب أن أحذف من النحو ما يستغنى التحوى عنه ، وأنبه على ما أجموا على الخطأ فيه ، فمن ذلك ادعاءهم أن التصب والختص والجزم لا يكون إلا بامل لفظى وأن الرفع منها يكون بامل لفظى وبامل معنى ، وعبروا عن ذلك ببارات توم في قولنا « ضرب زيد عمراً » أن الرفع الذى فى زيد والتصب الذى فى عمراً إنما أحده ضرب . وذلك بين الفساد وقد صرح بخلاف ذلك أبو الفتح ابن جنى وغيره ، قال أبو الفتح فى خصائصه بعد كلام فى الموامل التنظيمية والموامل المنوية : وأما فى الحقيقة ومحصول الحديث فالعمل من الرفع والتصب والجزم إنما هو للتكلم نفسه لا لشيء غيره ، فأكد للتكلم بنفسه ليرفع الاحتمال ، ثم زاد تأكيداً بقوله لا لشيء غيره . »

وجيل من ابن مضاء أن يرجع فكرة تزييف العامل إلى من سبقوه إليها من أمثال ابن جنى ، وقد أخذ الفكرة منهم ، ثم وسعها ، وأخرجها فى شكل نظرية أو فى شكل بحث دقيق ، وإنه يدعم هذا البحث بكل ما يمكن من أدلة نظرية وعملية ، وانظر إليه ينقض فكرة العامل ويظهرها فيقول : « إن القول بأن الألفاظ يحدث بعضها بعضاً باطل عقلاً وشرطاً ، لا يقول به أحد من العقلاء لما ن بطول ذكرها فيما المقصد إيجازه ، منها : أن شرط الفاعل أن يكون موجوداً حيناً فعله ولا يحدث الأعراب فيما يحدث فيه إلا بعد عدم العامل فلا ينصب زيداً بعد إن فى قولنا « إن زيداً » إلا بعد عدم « إن » . وهذا صحيح لأنما حين تنطق بكلمة « زيداً » تكون كلمة « إن » قد ذهبت ولم يعد لها وجود ، وكان ينبغي أن تكون موجودة حتى يمكن أن تصل فى « زيداً » عملها الذى زرعه التحويون ، وسود ابن مضاء فيقول ربما اعترض شخص بأن معنى هذه الموامل هى الباطلة لا الألفاظ المدومة ، ويجب عن ذلك بأن العامل أو الفاعل إما أن يفعل بارادة كالإنسان ، أو بالطبع كما تحرق النار . والعامل فى النحو لا يدخل فى أحد النوعين ، وإذا تصور التحويين له بأنه فاعل أو عامل تصور باطل .

ولا يكتفى ابن مضاء في هدم العامل التحوي بذلك ، بل زاء يقول : ربما
 زعم بعضهم أن هذه العوامل إنما مثلت عوامل على وجه التشبيه والتقريب
 لتيسير تعلم العربية ، ويرد هذا الزعم قائلا : كلا ! إنها تحيط بكلام الرب
 عن زينة البلاغة ، وتحرف المعاني عن مقاصدها والكلم عن وجوها ، ولكي
 يثبت دعواه زاء يقف عند العوامل المحذوفة التي يتغيرها التحويون في الكلام ،
 فيقسمها ثلاثة أقسام : قسم حذف لعل المحاطب به كقوله تعالى : « وإذا قيل لم
 ماذا أتزل ربكم قالوا خيراً » . وقسم حذف والكلام في غير حاجة إليه مثل
 تقدير التحويين في « زيداً ضربته » أن زيداً مفعول لفعل مخوف يفسره المذكور ،
 ويحمل ابن مضاء على هذا التقدير الوامم الذي لا تؤيده طبيعة التحيير ، ويقول
 إن الذي دعا التحويين إلى ذلك هو بحثهم عن العامل إذ عندهم قاعدة مشهورة وهي
 أن كل منصوب لا بد له من ناصب . وبقي قسم ثالث ، وهو أشد عتياً من القسم
 الثاني إذ زرى النحاة بقدررون عوامل مضرة لو أنها أظهرت لتتبر مدلول الكلام ،
 فمن ذلك عامل النداء في مثل « يا عبد الله » فاتهم يزعمون أن عبد الله منصوب بفعل
 مضمر تقديره « أدعو » ، ولو ظهر هذا الفعل في الجملة وحذفت « يا » لأصبح
 الكلام خبراً بعد أن كان إنشأ وتغير مع ذلك مدلول التحيير . ومثل ذلك
 زعمهم في الفعل المضارع المنصوب بعد الفاء والواو أنه نصب بأن مضرة وجوبا ،
 وترامم بعد ذلك بقدررون « أن » مع الفعل بالصدر ، ويصرفون الأنفال الواقعة قبل
 هذه الحروف إلى مصادرها ، ويعطون المصادر على المصادر ، وهذا لا يتفق
 ومدلول البارة في مثل ما تأتينا فتحدثنا لأنها تدل على أحد معنيين : إما أنك
 لا تأتينا فكيف تحدثنا ، وإما أنك لا تأتينا محدثنا ، وهذان المعنيان جيما
 لا يفهمان من تقدير التحويين للبارة إذ بقدرونها : ما يكون منك إتيان فحدث ،
 وما جزم إلى ذلك إلا تشبههم بفكرة العامل !

وبعد أن يفصل ابن مضاء الكلام في كل ذلك زاء يقف وقفة طويلة عند
 تقدير العوامل المحذوفة في القرآن ، وينتهي إلى أن هذا التقدير من شأنه

أَن يَخِيفَ إِلَى التَّدَكُّرِ الْحَكِيمِ مَعْنَى ذَاتِ قِيَّةٍ « وَقَدْ قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : مَنْ قَدَّ فِي شَرِّهِ بَرَّيْهُ فَصَابَ قَدْ أَخْصَأَ ، وَقَالَ أَيْضًا : مَنْ قَالَ فِي الْقُرْآنِ بَرِعَ عِلْمُهُ فَلْيَتَوَّأْ مَقْعَدَهُ مِنَ النَّارِ ، وَأَيْضًا فَقَدْ وَرَدَ الْإِجْمَاعُ عَلَى أَنَّهُ لَا يَزِيدُ فِي الْقُرْآنِ نَقْطَ غَيْرِ الْجَمْعِ عَلَى إِبْنِهِ ، وَزَيْدَةُ الْمَعْنَى كَزَيْدَةِ الْفِعْلِ ، بَلْ هِيَ أُخْرَى ، لِأَنَّ الْمَعْنَى هِيَ الْمَقْصُودَةُ : وَالْأَتَمُّ دَلَالَاتُهَا « أَرَأَيْتَ كَيْفَ يَأْخُذُ ابْنُ مِضَاءٍ نَظْرِيَّةَ الْعَامِلِ ؟ إِنَّهُ يَرِيدُ أَنْ يَهْدِمَهَا وَيُخْصِمَهَا إِلَى الْأَبَدِ ، مُسْتَعِينًا عَلَى ذَلِكَ بِتَلْدِينِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ . وَإِنَّهُ يَسْتَمِرُّ فَيَذْكُرُ أَنَّ إِجْمَاعَ التَّحْوِينِ عَلَى الْإِيمَانِ يَهْذِهِ النَّظْرِيَّةَ لَيْسَ حُجَّةً عَلَى مَنْ خَفَّفَهُمْ ، وَيَسْتَدْكُ عَلَى ذَلِكَ بِأَنْ كِيدُوا مِنْ حَدَثِهِمْ ، وَمَقْدَمًا فِي لَمْعَانَةٍ مِنْ مَقْدَمِهِمْ ، وَهُوَ أَبُو الْفَتْحِ بْنُ جَنِّيٍّ فِي خُصَائِصِهِ ، قَالَ : « اعْلَمْ أَنَّ إِجْمَاعَ أَهْلِ تَلْدِينِ (أَيْ بَصْرَةَ وَالْكُوفَةَ) إِنَّمَا يَكُونُ حُجَّةً إِذَا أُعْطِيَ خُصْمُكَ يَدَهُ أَنْ لَا تَخْتَفِ الْمَقْصُودُ وَالْمُقْبِسُ عَلَى الْمَقْصُودِ ، فَإِذَا لَمْ يَعْطِ يَدَهُ بِذَلِكَ فَلَا يَكُونُ إِجْمَاعُهُمْ حُجَّةً ». وَإِذَا فُلِيسَ هُنَاكَ مَا يَمْنَعُ ابْنَ مِضَاءٍ مِنَ اخْرُوجِ عَلَى نَظْرِيَّةِ الْعَامِلِ الَّتِي أَجْمَعَ التَّحْوِينُ عَلَيْهَا مَا دَامَتْ لَا تَسْكِيءُ عَلَى مَنْطِقٍ صَحِيحٍ .

ثُمَّ يَرْجِعُ ابْنُ مِضَاءٍ فَيَتَعَرَّضُ ضَرْفًا مِنَ الْعَوَامِلِ الْمُضَرَّةِ الَّتِي لَا يَجُوزُ إِظْهَارُهَا ، وَيَبْدَأُ بِمَا يَدْعِيهِ النُّجَاةُ فِي الْخُرُوجَاتِ الَّتِي تَقَعُ أَخْبَارًا أَوْ صَلَاتٍ أَوْ صِفَاتٍ أَوْ أَحْوَالًا ، مِثْلُ « زَيْدٌ فِي الدَّارِ » وَرَأَيْتَ الَّذِي فِي الدَّارِ ، وَمَرَدَتْ بِرَجُلٍ مِنْ قُرَيْشٍ وَرَأَى زَيْدَ الْهَلَالِ فِي السَّمَاءِ « فَإِنَّ التَّحْوِينِ يَزْعُمُونَ أَنَّ فِي هَذِهِ الْعِبَارَاتِ عَوَامِلَ مَحْذُوفَةٍ تَمْلُقُ بِهَا هَذِهِ الْمَجْرُورَاتُ ، وَهِيَ عَلَى التَّرْتِيبِ « مُسْتَقَرٌّ وَاسْتَقَرَّ وَكَائِنٌ وَكَاتَمٌ » وَالَّذِي حَدَّاهُمْ إِلَى ذَلِكَ مَا وَضَعَهُ مِنْ أَنَّ الْمَجْرُورَاتِ إِذَا لَمْ تَكُنْ حُرُوفَ الْجَرِّ الدَّاخِلَةِ عَلَيْهَا زَائِدَةً فَلَا يَدُلُّهَا مِنْ طَائِلٍ يَعْمَلُ فِيهَا إِنْ لَمْ يَكُنْ ظَاهِرًا مِثْلُ « زَيْدٌ قَائِمٌ فِي الدَّارِ » كَلِمَةٌ مُضَرًّا كَقَوْلِهِمْ « زَيْدٌ فِي الدَّارِ ». وَهَذَا كُلُّهُ — فِي رَأْيِ ابْنِ مِضَاءٍ — تَحْمَلُ لِأَنَّ الْكَلَامَ تَأَمُّ مِنْ غَيْرِ هَذَا التَّقْدِيرِ ، وَلَوْ أَنَّ النُّجَاةَ أَخَذُوا بِفِكْرِهِ وَهِيَ أَنَّهُ لَا عَامِلَ وَلَا عَمَلٍ لَهَا اضْطَرُّوا

إلى هذا الاختصار ، تلك المحرورات هي نفسها الأخبار والصفات والصلوات والأحوال ، وهل هناك عبارة من العبارات السابقة إلا وهي تدل على معنى ينهها لبنة ، وتلك اللبنة دلت عليها « في » .

ومما يجري هذا الجرى تقدير النحاة في مثل « زيد ضارب عمراً » أن ضارب بها فاعل مضر تقديره « هو » ويرى ابن مضاء أنه لا داعي للكلام في مثل ذلك ، لأن الفاعل ليس ظاهراً فتكلم عنه ، وهو يضع قاعدة عامة ، وهي أنه لا يصح أن يتحدث عن أي شيء محذوف أو مضر . وإنه ليستر فيقول إن كلمة « ضارب » تدل — عند التحوين — على الصفة وصاحبها ، وإذا فلا داعي لأن نبحت عنه في داخلها وهو موجود في ظاهرها . وقد جمعه ذلك يفكر في نحو « زيد قام » وهل « قام » بها فاعل مستتر تقديره « هو » أو ليس بها هذا الفاعل ، وانتهى — على قاعدته السابقة — إلى أن « قام » أيضاً ليست محتاجة إلى فاعل لأنها تدل عليه بنفسها ، وهذا ليس بغريب . وآية ذلك أنك تعرف من الباء في الفعل المضارع « يعلم » أن الفاعل غائب مذكر ، ومن ألف القطع في « أعلم » أنه متكلم ، ومن التثنية في « تعلم » أنه متكلمون ، ومن التاء في « تعلم » أنه مخاطب أو غائبة ، وكذلك أنت تعرف في « علم » أن الفاعل غائب مذكر ، وبذلك ينتهي ابن مضاء إلى أن الفعل يدل على الحدث والزمان كما يقول النحاة ، ويدل على الفاعل أيضاً ، كما يقول هو ، وكما ترى في هذه الأمثلة ، وهو يريد من ذلك كله أن يصل إلى أنه لا داعي لتقدير فاعل غير موجود في الكلام ولا ظاهر في التعبير .

وقد قد ابن مضاء من ذلك إلى فكرة طريفة ، وهي أن ضائرت التثنية والجمع في مثل « قاما وقاما » لا تعرب فأعلا ، بل هي علامات تدل على التثنية والجمع ، مثلها في ذلك مثل علامة التأنيث . ومن المعروف أن هذه العلامة الأخيرة تذكر مع الفعل وتحذف إذا تأخر عنه الفاعل وكان مؤنثاً مجازياً ، تقول « طلع الشمس وطلعت الشمس » فإذا تقدم هذا المؤنث على الفعل تحتم ذكرها فلا تقول : « إلا الشمس طلعت » ولا يجوز أن تقول : « الشمس طلعت » وكذلك الشأن في الفاعل المتني

والجموع ، فإنه إذا تأخر عن الفعل جازك أن تذكر هذه العلامات ، وهي لغة طي .
 ويحدث بن كعب ، ويسمى النحاة لغة « أكلوني البراغيث » وقد جاءت
 في الحديث والقرآن الكريم ، ويجوز لك أن تحذف هذه العلامات ، وهي اللغة
 المشهورة التي يجري عليها جمهور العرب . هذا إذا تأخر الفاعل المتنى والجموع ،
 فإذا تقدم لم يكن لك إلا حال واحدة هي ذكر هذه العلامات ، فتقول « قام
 الزيدون وقاموا الزيدون » ولا تقول « إلا الزيدون قاموا » ، كما تقول :
 « طلع الشمس وطلعت الشمس » ولا تقول إلا « الشمس طلعت » . وبما من ريب
 في أن هذه فكرة طريقة ، وهي تدل على مدى ذكاء ابن مضاء وبعد غوره
 في فهم اللغة العربية ، وقرن أساليبها — في دقة — بعضها إلى بعض .

ويناقش ابن مضاء بعد ذلك أبواباً من النحو مناقشة واسعة يبرهن بها
 على تصف النحاة في تطبيق نظرية العامل تطبيقاً جعلهم يرفضون بعض أساليب
 العرب ، كما جعلهم يستخرجون كثيراً من صور التمييز المعقدة غير المسأوفة ، وأيضاً
 فقد جعلهم ينسون — في بعض الأحيان — دلالات الببارات وما يقصد بها
 من معان ؛ وقد احتار لبيان ذلك ثلاثة أبواب ، وهي أبواب التنازع ، والاشتغال ،
 ونصب المضارع بالفاء والواو . أما التنازع فإن النحاة يحشون فيه صورة
 من التمييز دارت على ألسنة العرب ، وفيها نجد فليبن وراعيها معمول واحد مثل
 « آمن وصدق المسلمون » . يقول علقمة :

تَعَفَّى بِالْأَرْضِ لَهَا وَأَرَادَهَا رَجَالٌ فَبَسَّتْ نَبْلَهُمْ وَكَلَبَتْ

وقد رد النحاة هذه الصورة من التمييز لأنه لا يصح أن يتسلط عاملان
 على معمول واحد أو بمادة أدق لا يصح أن يجتمع مؤثران على أثر واحد ،
 وإذا فُهما أن نعمل الأول ونحذف الثاني أو نعمل الثاني ونحذف الأول ،
 فتقول : آمن وصدقوا المسلمون على رأى الكوفيين ، أو تقول : آمنوا وصدق
 المسلمون على رأى البصريين . ويستمر النحاة فيضرون المقولات كما أضروا

الفاعل ، وإنهم يستخرجون أثناء ذلك كثيراً من الصور المعقدة وخاصة في باب الأفعال التي تتعدى إلى مفعولين أو أكثر نحو قولهم « ظننت وظناني شاخصاً الزبدن شاخصين » ، « وأعلت وأعلانيها إياها الزبدن العمرن منطلقين » ، ويحمل ابن مضاء على مثل هذه الصور التي ليس لها نظير في كلام العرب ، وإنه ليرفضها ويرفض معها نظرية العامل التي جعلت التحوين يردون صورة أصيلة من التعبير العربي ، ويضعون مكانها صوراً نحوية مرتبكة .

ويخرج ابن مضاء عن باب التنازع إلى باب الاشتغال ، وهو باب وعرويس ، فزاه عرض أساليه المختلفة من مثل قوله تعالى : « وإن أحد من الثركين استجارك » إلى مثل قول جرير :

أُتعلِبَ الفوارسِ أم رياحا عدلتَ بهم طهيّةً والحسابا

ثم قول التحوين « زيداً ضربته » ، « وأزيداً لم يضربه إلا هو ، وأخواك ظناهما منطلقين ، وأأنت زيداً ضربته ، وضربت زيداً وعمراً أكرمته ، وزيدا ضربت أخاه » إلى غير ذلك من أساليب لم تأت في العربية ولكن جاءت في كتب النحو . وإن ابن مضاء ليحمل على هذه الأساليب غير المستعملة ، وأيضاً فإنه يحمل على طريقة دراسة النحاة للباب طامة ، وتقسيمهم لأساليه بين ما يجب رفعه ، وما يجب نصبه ، وما يرجح فيه الرفع ، وما يرجح فيه النصب ، وما يجوز فيه الأمران مقدرين — في أغلب البارات — عوامل مضرة . وكل ذلك يرفضه ابن مضاء ويضع مكانه قاعدة بسيطة وهي أن الاسم السابق للفعل في هذه البارات إن عاد عليه ضمير رفع رفناه ، وإن عاد عليه ضمير نصب نصبناه ، وبهذا حل مشكلة باب الاشتغال وهو أكثر الأبواب النحوية تعصياً وتقيداً .

وينتقل ابن مضاء إلى باب الفاء والواو فيبحث أمثله بحثاً ينفذ منه إلى أن العرب حين نصب إنما تريد أن تدل على معنى لا يتأتى مع الرفع ، ففي مثل « لا تشتم محمدا فتؤذيه » إن نصبت كان المعنى أن الإذناء يتسبب عن الشتم

أى أن الشئ من أنواع الأذى ، وإن رقت كل المعنى على القطع أى فأتت تؤذيه
 وإن جازمت كل المعنى أن الشئ يؤذيه أى من شأنه أن يفعل ذلك . وكذلك
 الشأن فى مثل « لا تأكل السمك وتثرب اللبن » إن نصبت كل المعنى لا يجمع
 بينهما ، وإن رقت نية عن أكل السمك وأوجبت له شرب اللبن أى أنه ممن
 يشربه ، وإن جازمت كان النهى مسلطاً على الفعلين جميعاً ، وإذاً فالنصب ليس
 بأن مضرة بعد الفاء والبواو كما يزعم التحويون ، وإنما هو للدلالة على معنى
 فى قس المتكلم .

أرايت كيف حاجم ابن مضاء نظرية العامل وكيف طاردها ، وكيف استطاع
 أن يقضى عليها ؟ ! . وليس ذلك كل ما يبنى ابن مضاء أن يقضى عليه من علم
 التحو حتى يسره على الناس ، فهو يبنى أيضاً أن يقضى فيه على ما يسمى بالعل
 الثانى والثالث ، وانظر إليه يقول : « وما يبنى أن يسقط من التحو
 الملل الثانى والثالث ، وذلك مثل سؤال السائل عن زيد من قولنا « قام زيد »
 لم رفع ؟ يقال : لأنه فاعل ، وكل فاعل مرفوع ، فيقول : ولم رفع الفاعل ؟
 فالجواب أن يقال له : كذا نطق به العرب ، وثبت ذلك بالاستقراء من الكلام
 المتواتر . . ولو أجيبت السائل عن سؤاله بأن تقول له : للفرق بين الفاعل
 والمفعول ، فلم يقم ، وقال فلم لم تمسك القضية بنصب الفاعل ورفع المفعول ؟ قلنا له :
 لأن الفاعل قليل لأنه لا يكون للفعل إلا فاعل واحد والمفعولات كثيرة ، فأعطى
 الأقل الذى هو الرفع للفاعل ، وأعطى الأخص الذى هو النصب للمفعول ، لأن الفاعل
 واحد والمفعولات كثيرة ، ليقل فى كلامهم ما يستقلون ويكثر فى كلامهم ما يستحقون
 ولا يزيدنا ذلك علماً بأن الفاعل مرفوع ، ولو جهلنا ذلك لم يضرنا جهله ،
 إذ قد صح عندنا رفع الفاعل الذى هو مطلوبنا بالاستقراء المتواتر الذى يوقع العلم .

وواضح أن ابن مضاء يكتفى فى هذا المثال بالهة الأولى وهى أن كل فاعل
 مرفوع ، وبرد الهة الثانية وهى أن الفاعل رفع للفرق بينه وبين المفعول ، كما ورد
 الهة الثالثة وهى أن الفاعل رفع لأنه قليل والرفع أقل من النصب ، بينما نصب

القول لأنه كثير فاعطى الألف حتى يكثر في كلامهم ما يستقوت ويقبل ما يستقون . ويسترد ابن مضاء فيقول إن من اللل التواني ما يمكن أن يقبل لأنه مقصود به مثل القاعدة التي تذهب إلى أن كل ساكنين التنا في الوصل وليس أحدهما حرفين فن أحدهما يحرك ، فان قيل : ولم لم يتركسا ساكنين ، قيل : لأن التاضق لا يمكنه تنطق بهما ساكنين ، فبذه علة قاطمة . ثم يعود ابن مضاء فيقول إن من اللل التواني ما هو واه ضعيف مثل تعليمهم الفعل المضارع العرب بأنه أعرب يشبه بالاسم ، ومثل تعليمهم للاسماء المنوعة من الصرف بأنها منت من آخر والتونين لشيها بالتفعل ويقول إنه يكفي في مثل ذلك أن عرف الة الأولى التي تعرف بها كيف تنطق بكلام العرب . أما اللل التواني والتواك فلا حاجة لتأنيها ما دامت لا تقيدا إلا أن العرب أمة حكيمة ! . ثم يرضى بعد ذلك لما في هذه اللل أحيانا من فساد ، ويأتي بثان بين فيه هذا الفساد في اللل التواني وهو ما زعمه المبرد في الألفاظ المتصلة بنون الإثناث من مثل « ضربن » و « يضرين » ، فقد ذهب إلى أن التون حركت لأن ما قبلها ساكن ، وقال في الحرف الساكن قبلها إنه سكن لتلا يجمع أربع متحركات ، ومعنى ذلك أنه جعل حركة التون لسكون الحرف السابق لها ، وجعل سكون الحرف السابق لها من أجل حركتها . وهذا بين الفساد ، لما فيه من دوران أو كما يقول أصحاب المتطق من دور .

واتهى ابن مضاء من ذلك كله إلى أنه ينبغي أن نهمل ما يسمى باللل التواني والتواك في التحو وأن نكتفي باللل الأول التي تصحح النطق ، يقول : « وكأنا لانسأ عن عين » عظيم ، « وحيم » جفر ، « وباء » برن ، لم فتحت هذه وضمت هذه وكسرت هذه فكذلك أيضاً لا نسأل لم رفع « زيد » فان قيل « زيد » متبر الآخر ، قيل كذلك « عظم » يقال في تصغيره « عظيم » بالضم وفي جمه على فسال بالفتح ، فان قيل للاسم أحوال يرفع فيها ، وأحوال ينصب فيها ، وأحوال يخفض فيها ، قيل : إذا كانت تلك الأحوال معلومة باللل

الأول : الرفع يكونه فعلا أو مبتدأ أو خبرا أو متصولا ثم يسم فاعله ، والنصب يكونه منعولا ، وانخفض يكونه مضافا إليه صار الآخر كالخرف الأول الذى يضم فى حاء ويفتح فى حاء ويكسر فى حاء .

وعنى هذا انخفض يلقى ابن مضاء فكرة اللعل التوائى والتوالت فى التحو حتى يرجع الناس من كثرة التوالت وسحوين وقصيراتهم وما ينجحون إليه من علل وهمة يطيلون الجدل واختلاف فيها . وهو كذلك يلقى فكرة العامل لما تجره على النجاة والناس من كثرة المحذوفات والتقدير ، والخروج عن طبيعة التبريرات . وأيضا قد دعا إلى أن يلقى من التحو مثل قولهم : « ابن من البيع على وزن فعل » ما دام ذلك لم يأت فى اللغة ، وإنه يقول : « إن الناس عاجزون عن حفظ اللغة النصيحة الصحيحة ، فكيف بهذا النقصون استغنى عنه » . وأخيرا نراه يدعو إلى أن يحدف من التحو اختلافات النجاة فيما لا يفيد نطقا مثل اختلافهم فى نصب المفعول فقد نصب بعضهم بالفعل ، وبعضهم بالتفاعل ، وبعضهم بالفعل والتفاعل معا .

وأنت ترى من كل ما سبق أن ابن مضاء صنى التحو العربى لامن نظرية العامل فقط ، بل من كل ما يصل بتصميمه وتقيدده ، وبذلك وضع تحت أعين الباحثين من بعده خير الطرق التى يحسن بهم أن يتبعوها فى إصلاح التحو العربى لإصلاحه لا يقوم على اقتراح علل ثوان وتوالت مكان علل قديمة ، على نحو ما صنع الأستاذ ابراهيم مصطفى فى كتابه ، وإنما يقوم على احترام العمل القديم وتخليصه من كل ما يسوق جريانه وانطلاقه فى القول والأفهام .

بين

الأدب المصرى و الفن المصرى

رأى « الأبناء » ، أن درس الأدب وتاريخه ، يجرى على ضرب من التناول السطحي ، وازدبد التقليدى ، لا يسير تقدم المعرفة الانسانية ، ورق الحياة العقلية . فزعوا من ذلك وأنكروه ، وجعلوا من أهدافهم « أن يكون درس الأدب وتاريخه ، على منهج تصحبه خبرة بالحياة ، والنفس ، والجماعة ، ويمثل التقدم الإنسانى والرقى العقلى » .

ومضوا يقيمون هذا المنهج للرجو ، ويدعمون أسسه . فكان مما استقر من هذه الأسس عندم :

(١) أن الفن ما دام فى حقيقته ليس إلا نشاطاً وجدانياً ، فهو شديد التأثير يمتد حتى يستجلى عليه أن يتخلص من تأثيرها الذى يقرره السلم وبينه ، فلا مفر للفن من أن يكون فى كل إقليم طابع شخصيته ، وصورة قسبه ، إذا ما كلن العلم إنسانياً غير إقليمي .

(٢) أن الفن القولى إنما هو جانب من جوانب الحياة القنية العامة للجماعة أو الفرد ، فهو يجرى فى حياته وتدرجه على ما يجرى عليه تلك الحياة القنية ، على اختلاف صنوفها ، ومن هنا يرتبط تاريخ الأدب بتاريخ ما عداه من سائر الفنون ، بصرية أو سمعية .

وتلك وما إليها من أصول المنهج فى تقدير « الأبناء » إنما هى حقائق عقلية ، ليست مما يجرى حوله خلاف أو تناكر ، ولا تجدى فيه الوسائل الكلامية ، ومثل من ينكره مثل من ينكر قوانين الحرارة والضوء وما إليها

من القوانين الطبيعية ، فلن يطل إنكاره سيرها واطرادها ، ولن يوقها المنكر
عن التحكم في شخصه هو وحياته هو ، مهما يكن إنكاره غيظاً أو مسرفاً .

ومن أجل ذلك التزم « الأبناء » في درس الأدب وتاريخه أشياء ،
وترسموا خطوات ليس هنا موضع تفصيلها ، ولكننا المهم أنهم ينظرون إليها تلك
النظرة السابقة ، ويريونها ضرورة طبيعية ، ويدون الإخلال بها إخلالاً لا مجال
للاعتذار عنه أو تلافيه إلا بالخضوع له .

وتلك الثقة فيهم هي التي تجعلهم يهتمون بتصحيح المنهج الفني ، ويتلقون
بالتقدير مثل البحث الذي نشره الزميل الكريم « الدكتور زكي محمد حسن »
عن « وحدة الفن في عصور التاريخ المصري » بالعدد الأول من المجلد الثامن
من مجلة كلية الآداب ، قد فهم هذه العناية وذلك التقدير إلى الوقوف عند أفكار
يقرها الأستاذ المحترم ، ويريونها مما لا تطنن إليه أصول المنهج الفني ،
فيعدون من واجبه التحدث إلى الأستاذ وإلى قراء المجلة الجامعية الأدبية للكلية ،
حول تلك النقطة ، ولو بإجمال تام .



ينتهي الأستاذ في ص ١٧ س ١١ وما بعده إلى : « أن الفن في عصور
التاريخ المصري ليس وحدة تطورت تطوراً طبيعياً ، وإنما هو طُرُزٌ مستقلة (١)
بعضها عن بعض . » فهو ينكر كما ترى أن يكون الفن المصري قد سار في تطوره
سيراً طبيعياً ، ويرى أنها كانت فترات ووثبات لا تجمعها وحدة ، وهو معنى قد سبق
تقريره له قبل هذا الموضع ، وزاد عليه إنكار فعل البيئة المصرية في الفن ، وتأثره
بها . إذ يقول في ص ١٦ س ١١ وما بعده ما نصه « .. ولكننا لا نطنن إلى القول
بأن هذه الفنون المصرية في العصور المختلفة يمكن اعتبارها وحدة مستقلة قائمة بذاتها ،
ولها مميزاتها ، وتحمل في ثناياها أثر البيئة المصرية » ، فكأن هذه الفترات والوثبات
غير المتسقة ، قد استصحت على التأثير بالبيئة المصرية حين حلت فيها وترتلتها !!

وحلى أن « الأبناء » في نفهم بالحقائق العلمية التي صدرنا بها هذه الكلمة ،
لا يستطيعون موافقة الأستاذ على أن الفن المصري لم يسر في تطوره سيراً طبيعياً ،
كما لا يستطيعون موافقته على أن كلاً ما ، فناً أو غير فن ، يستحق على مطاوعة
البيئة والاعمال بها ، وإن أمكن أن يوافقوه على أن هذا السير غير مستين الخطأ
ولا واضح المعالم عند المتعرضين لتاريخ الفن ، أو أن أثر البيئة حتى غير باد النظر
الماجل عند هؤلاء المؤرخين ، لكن هذا ومثله لا يكفي لإنكار اطراد القوانين
القطرية في سير التطور أو تأثير البيئة الساذية والمنوية . . . نعم ، فإن ظروفنا
طبيعية أو سياسية أو اقتصادية قد تطرأ على حياة الفن أو غيره من الكائنات
فتنهزها هزاً عفيفاً ، وتدخل عليها صنوفاً من التثير الأساسى الشامل ، وتبدو كأنها
قطعت صلتها بماضيه وقديمه ، لكن الدارس الدقيق لا يسلم مطلقاً بهذا الانقطاع
أو هذا السير غير المنسق لتطور الكائن ، مهما يشتد خفاء مسير هذا التطور ،
وتظهر المفارقة الكبيرة بين القديم والحديث ، لأن الباحث واثق ثقة تامة ،
أن هذا الحديث ليس إلا وليد القديم والعوامل الجديدة ، وتاجاً للأصليين مما
لا يمكنه أن ينقطع عنها ، وإن اختلف نصيبه من كل واحد منها ، أو بدا قريبه
تماماً لأحدهما ، وبعده الشديد جداً عن الآخر .

ولقد روى الأستاذ — ص ١٦ س ١٤ — أن : « أعلام الاختصاصيين يقولون
بأن الفن القبطى لم يستمد عناصره من الفن المصرى القديم ، وإنما أخذها جميعاً
عن الفنون الهيلينية ، وسائر الفنون المسيحية في إقليم البحر الأبيض المتوسط »
ومع تقديرنا لهذا الاختصاص وأعلامه ، ومع أن المسألة الفنية الخاصة ليست
مسألتنا ، فإن الحقائق العلمية التهجية حقائق إنسانية مشتركة ، يسنا بل يلزمنة
بأنها أن نلقت إلى اعتبارين ينبغى تقديرهما في هذا الموضوع :

أولهما — ما بين الفن المصرى القديم ، والفن الإغريقى حينا ، والهلبينى حينا ،
من قاعات في العصور المختلفة ، قد أخذ فيه الفن المصرى وأعطى كما هي سنة الحياة .
وتحكم في هذا الأخذ وذلك الإعطاء نواويسٌ متعددة منها فعل البيئة وتأثيرها .

فتبي أن تخصص الصلة بين تلك الحيليات والمسيجات الفنية ، والفن المصري القديم قبل أن يمكن القول المطلق بأن الفن المصري القديم لم يسطر الفن القبطي شيئاً بوساطة هذين الفنانين؟! وبحسبنا ونحن غير مختصين ، أن نشير إلى هذه المسألة إشارة فقط : نفهم أن هذا الأخذ من الفن القبطي عن ذنك الفنانين ، لا يكفي القول بقطع الصلة تماماً بينه وبين الفن المصري القديم ، ويسير التطور الفني بالبيئة المصرية سيراً غير طبيعي ، ولا متأثر بالبيئة المصرية !

وأما مائى الاعتبارين اللذين أشرنا إليهما ، فهو أن الأستاذ المحترم يشغل بالزخرفيات. وإنما تلك الزخرفيات تطبيقات فنية لا قون أصيلة ، وهذه الزخرفيات قد تغير ميدانها وموضوعها تغيراً قوياً بفعل مؤثرات طارئة حتى تبدو ظفرة وباقعة ، لكنك لو نظرت إلى التعبير في الفن الأصل الذى يطبق في تلك الزخارف وما إليها ، لوجدت وحدة التعبير ، ووحدة الاتقان في الفن وتعبيره ، واضحة منسقة ، وقد سبقت لنا مناقشة شتوية مع الزميل المحترم حول هذه المسألة لا زى المقام هنا يسمح بالعودة إليها أو الإفاضة فيها . ولكن بحسبنا أن نسوق مثالا عملياً يومياً للتطبيق الفني ، يدور فيه البعد والتأرق بين موضوعي التطبيق حتى لكانهما متافران ، لكن النظر الدقيق يستبين وحدة التعبير الفني في الموضوعين مع هذا التافر ، وذلك المثل هو شيخ شرق تحول إلى « خواجه » غربي في زيه وسمته ، فزبه الأول وزيه الثانى ، هما التطبيق الفني لذوقه في اللون ، ويقابلان في موضوعنا مادة الزخرفة ومجالها وشكلها ، كما يقابل الذوق الفني للون في الشيخ المتطور ، ما سميناه التعبير الفني ... فبالنظر الأول يبدو أن الرجل قد تحول تحولاً مفاجئاً ، لا يتصل فيه حاضره بماضيه أبداً ، وأين الهامة من القبة ، والحية من « الجاكطة » والحزام من « الكراقة » ؟ ، وهذا يشبه ما يحكم به النظر الأول في التطور الزخرفي بين عصرين كالعصر الفرعوني والقبطي ، لكن وحدة المزاج الفني ثابتة منسقة في الشيخ الخواجه ، على أنها إما أن تكون قد بقيت لم تتغير فظل ذوقه اللونى ودلالة اختياره لألوان الزين واحدة مع اختلاف الموضوعين

اختلافاً جلياً ؛ وإما أن يكون مزاجه الفني قد تطور بهذا الانتقال تطوراً بدياً أو قريماً، فعدل عدولا تاماً عما كان يذوقه أولاً . فيكون هذا التقابل والتأثر مظهرًا من مظاهر التطور الكبير ، لكنه تطور طبيعي ومتسق على كل حال ؛ وإن كان التطور المزاجي للرجل قريماً بدت الصلة بشيء من التمن . وفي كل الحالات يظل التعبير المزاجي متصلاً فيه القدم الأول بالجديد الأخيرة تقابل وانتقال كبير ، أو صلة تدرج وانتقال بطيء ، أو صلة تدرج وانتقال وسط ؛ وهو في الأحوال كلها تطور طبيعي السير يمكن ضبط مؤثراته القوية أو الضعيفة أو المتوسطة ؛ وفي كل واحدة توجد الأسباب الطبيعية الفعالة ، لجعل التطور يتجه أحد هذه الاتجاهات .

فلو قلت إن سعد ما بين الزين كبعد ما بين الفنون الزخرفية في عصرين يدل على عدم التطور الطبيعي ، واكتفيت بهذا الظاهر لما كنت محقاً ، ولو تمت لوجدت أن هذا الاختلاف البين لا يقطع الصلة الفنية ، ولا يجعل التطور على بده وست إلا طبعياً .

وعرض الأستاذ الزميل في ثانيا ما كتب للأدب المصري ، ففرق بينه وبين الفن المصري ، ولم يخضهما — وهما ليسا إلا لونين من الفن — لتخرج في واحد في تطورها وتأثرهما : فقال في ص ١٦ س ١٨ ما نصه « . . وقد يستطيع الذين يبنون بدراسة الأدب المصري في عصوره المختلفة ، أن يجدوا الصلات الوثيقة بين الآثار الأدبية في مختلف عصور التاريخ المصري ، وقد يلمسون أثر البيئة المصرية في كثير من تلك الآثار ، على الرغم من اختلاف لغاتها وعصورها ، ولكن المشتغلين بدراسة الفنون لا يستطيعون الوصول إلى مثل هذه النتائج » فهو على ما انجأ إليه ينفي أثر البيئة في الفنون غير الأدب ، وينفي الوحدة في الفنون غير الأدب ، ويجري حياة الأدب على غير ما تجري عليه حياة الفنون من نواحي ، وهو ما لا يستطيع « الأناء » موافقة الأستاذ عليه . لأن الأدب ليس إلا جانباً من جوانب الحياة الفنية يخضع لما تخضع له من النواحي .

وتضبطها سن حيوية اجتماعية يقررها العلم ولا سبيل إلى إنكارها كما قدما .
 وليس معنى هذا أن تكون خطوات التطور الفني في الأدب هي قس خطوات
 الفنون الأخرى ، وإنما نلتزم القول بأن لتأثيرات العامة في الحياة الفنية
 من بيئة وغيرها تؤثر في الأدب كما تؤثر في سائر الفنون ، وأن التأثيرات الخاصة في
 الحياة الإنسانية تؤثر في الأدب أثرها الخاص ، كما تحمل التأثيرات المناسبة للفنون
 الأخرى عليها فيها . فلا تضال بالبيئة ؛ وتسلسل لتصور في طريق طبيعي منسق ،
 من الظواهر التي يخصها لها الأدب والفنون جميعاً ولا يفترق فيها الأدب — عن
 غيره — ولن تزعزع الثقة بتلك الأصول للصحيح الفني ولتزيل السكرام إن وافق
 أو خالف تجربة .

« الأبناء »

منزلة الفن والحياة

حول وحدة الفن في عصور التاريخ المصري للككتور زكي محمد حسين

رأى « الأناء » أن مما لا نطعن إليه أصول التهج الفني ما انتهت إليه
من « أن الفن في عصور التاريخ المصري ، ليس وحدة تطورت تطوراً طبيعياً ،
ولمّا هو طرز مستقلة بعضها عن بعض » .

والحق أنى لا أود أن نكون لى مهم فى هذا الشأن مناقشة تقف عند حد
الكلام ، ولا تنهى إلى نتائج مادية . فحسبى أن أقف عند عبارة من مقالهم ،
أستد منها بعض ما يلقى شيئاً من الضوء على وجهة نظرى . قال الأناء :
« ... ثم فإن ظروفًا طبيعية أو سياسية أو اقتصادية قد تطرأ على حياة
الفن أو غيره من الكائنات قهرها هذا ضعفاً ، وتدخل عليها ضغوطاً من التغيير
الأساسى الشامل ، وتبدو كأنها قطعت صلته بماضيه وقديمه » وأنا أذكره
بأن ظروفًا سياسية ودينية طرأت على حياة الفن فى مصر بفتوح الروم ، ثم العرب ،
وبدخول المسيحية ، ثم الاسلام ، ففترتها هذا ضعفاً ، وأدخلت عليها ضغوطاً من التغيير
الأساسى الشامل ، فأضفت صلة بعض مراحلها ببعض الآخر إنما إضفاف .

وقال الأناء عقب ذلك : « لكن الدارس الدقيق لا يسلم مطلقاً بهذا
الانقطاع ، أو هذا السير غير المتسق لتطور الكائن ، مما يشتد خفاء مسير
هذا التطور ، وتظهر الفارقة الكبيرة بين القديم والحديث ، لأن الدارس واثق
ثقة تامة ، أن هذا الحديث ليس إلا وليد القديم والعوامل الجديدة ، وتاجاً

للمصريين معاً لا يمكنه أن يتقطع عنها، وإن اختلف نصيبه من كل واحد منها،
أوبداً قربه من أحدهما، وبعدة الشديد جداً عن أحدهما». وإني أؤمّن أني
دأرس - بتأريخ الفن المصري في عصوره المختلفة إماماً أصح من إياه، وأخصص
بعد ذلك في ترجمة الاسلامية منه - أما الدقة فأشدها دائماً، وقد أصيبا
أحياناً. فما تنى لا أعلم مطلقاً بهذا الاقتطاع فشيء لا أستطيع أن أؤمّن نفسي به.
وليس يغير من حقائق الأمور أن لا أعلم به: ما دمت أشاهده وأراه وألسمه،
وما دام هو نتيجة التي تنتهي إليها دراستي. وهل يسخط «الأمناء» إذا
اصصت مذهب «ديكارت» فتجردت من العواطف القومية^(١١) واستقبلت القضية
التي نحن بصددها خالي الذهن وغير متقيد بشيء ولا مدعٍ لشيء إلا مناهج
البحث العلمي الصحيح^(١٢)؟

وهما يكن من الأمر، فإن المناقشة في هذه القضية لن تؤدي إلى نتيجة واضحة
جلية. وإنما الخبر في أن يظفر «الأمناء» بتاريخ من مؤرخي الفن يرصون
إليه اشتاقاً للحكم الذي وصلت إليه، لعله يدرس القضية ثانية فيصل فيها إلى حكم
يطمئنون إليه. وقد يقوم بيني وبين مثل هذا الاحتصاص رد ودفع، ولكنا
سوف نلجأ إلى الحجج القوية. أما الحجج الكلامية مع «الأمناء» فليس
لي قبل بها، فهم فرسان البلاغة وأبطال المساجلة والمناظرة^(١٣).

وقد كتب الأمناء أنني زدت على القول بأن الفن المصري لم يمر في تطوره
سيراً طبعياً إنكار فعل اليثة المصرية في الفن، وأستدلوا على ذلك بقولي
«ولكننا لا نطمئن إلى القول بأن هذه الفنون المصرية في الصور المختلفة يمكن

(١١) : (٢) ليس الحديث في شيء ما عن العواطف أو القومية، بل هو حديث عن التوازن
الطبيعية التي يراد إقامة المسيح التي عليها (الامناء).

(١٢) ليس في الموضوع بلاغة ولا مناظرة، بل نزول على حكم التوازن الطبيعية
التي لا يوضع منهج البحث العلمي الا عليها دون غيرها (الامناء).

اعتبارها وحدة مستقلة بذاتها ، ولها عيانتها ، وتحمل في ثناياها أثر البيئة المصرية «
والحق أنى يرى من هذا كله . جملة « تحمل في ثناياها أثر البيئة المصرية »
وصف لكلمة « وحدة » . ولست أجهل أن الأساليب الفنية التى أدخلتها
المسيحية والاسلام فى مصر تأثرت بالبيئة المصرية إلى حد يسير ، ولكن الذى
أقرره أن هذا التأثير لم يقطع الصلة بينها وبين أصولها الأولى ، ولم يحلها تطورا
طبيعيا للأساليب الفنية التى ازدهرت فى مصر الفرعونية .

أما قول « الأنساء » أنى أسند على الزخرفيات ، « وإنما تلك
الزخرفيات تطبيقات فنية لا قوتن أصيلة » فقول لا محل لما قلته أو الأضافة فيه هنا
ولا سيما أن مصر لم تعرف إلا هذه الزخرفيات التى لا يريد الأنساء أن يعترفوا
بها قوتنا أصيلة ، ولكن بحسبى أن أرجع النارى إلى ما كتبت فى هذا العدد
فى الطبعة الجديدة من كتابى « الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى » (ص ٤٤ ، ٤٥) .

بقى أن أذكر « للأنساء » أن الوحدة وشدة التأثير بالبيئة فى تاريخ الفنون
المصرية لا تظهران واضحتين ، إلا فى البسيط البدائى من الفنون البنية التى لا يبنى
بها مؤرخو الفنون ، وإنما يدرسها الاختصاصيون فى علم الشعوب والأجناس
(Ethnography, Völkerkunde) ، مثل الأوانى المصنوعة من الفخار ،
والرسوم البدائية على الجدران وغيرها .

وبعد فإن « الأنساء » يخلصون لأهدافهم ، وحرصون على منهجهم ؛ ولكن
وسائلهم الكلامية لا تمجى فى حلى على إنكار النتائج العلمية ^(١) التى أصل إليها
خالياً من كل اغلال التصب أو التأثير بما وصل إليه غيرى من نتائج . ولم أخلص
شكر وأطيب تحية .

(١) ان تكون النتائج علمية مع انكار الفوائت الطبيعية فى سير التطور سببا طبيعيا
وتأثير المؤثرات القشرية . . واقمه المنهج على تلك الفوائت الطبيعية ليست أسلوبا كلاميا ،
بل أسلوبا علميا لا يمكن اعتاق تأنيده (الانساء) .

موقف اليهودية من التصوير

وعلاقته بالإسلام

بقلم جمال محمد محرز

وقف الاسلام من تصوير موقفاً خاصاً ، هو في رأى البعض تحريم ، وفي نظر البعض الآخر كراهية^(١) .

ويسترض الباحث في هذا الموضوع ، وخاصة عند الكلام على الأسباب التي حدثت بالإسلام أن يفتي موقفه هذا ، مسألة تأثير اليهود ؛ إذ من قائل أن التي^(٢) قد تأثر في أحاديثه التي تروى عن 'التصوير'^(٣) بمن حوله من اليهود ، لأن دينهم يحرمه . فهل دينهم يحرم 'التصوير' حقاً ؟ وهل لهم يد في هذا الموقف ؟

وللإجابة عن السؤال الأول ، يجب علينا أن نقرر إلى ما يقوله الهد القديم . كتابهم المقدس . أولاً ، ثم إلى ما يقصه القرآن الكريم عن أنبياء بني اسرائيل ثانياً ، ثم إلى ما نل عليه آثارهم ثالثاً .

واليك آيات الانصاحات الخاصة بالتصوير^(٤) .

(١) لا يكن لك آلهة أخرى أسمى . لا تصنع لك تمثالا منحوتاً صورة ما مما في السماء من فوق وما في الأرض من أسفل وما في الماء من تحت الأرض . لا تسجد لمن ولا تعبدن لأنى الرب الهك^(٥) .

(١) راجع تيمور بلنا والدكتور زكي محمد حسن : 'التصوير عند العرب' ص ١٦٩ — ١٢٩
(٢) لم يتعرض القرآن الكريم لتصوير بشيء ، وكل اعتمد السلفين في هذه المسألة على الأحاديث .

(٣) راجع باب التصوير في البخاري وشيخه من كتب الأحاديث .

(٤) آيات الانصاحات المختلفة المذكورة هنا مأخوذة من الكتاب المقدس طبعة بيروت

سنة ١٩٢٦

(٥) سفر الخروج : اصحاح ٢٠ آيات ٣ — ٥

(٢) لا تلتفتوا إلى الأوثان . وآلهة مسبوكة لا تصنعوا لأتسكم . أنا الرب إلهكم^(١) .

(٣) لا تصنعوا لكم أوثاناً . ولا تقيموا لكم تماثلاً منحوتاً أو نصباً . ولا تجلووا في أرضكم حجراً مصوراً لتسجدوا له . لأنني أنا الرب إلهكم^(٢) .

(٤) فاحفظوا جداً لأتسكم . فانكم لم تروا صورة ما يوم كلمكم الرب في حوريب من وسط النار . لئلا تسدوا وتعملوا لأتسكم تماثلاً منحوتاً صورة مثال ما . شبه ذكر أو أنثى شبه بهيمة ما مما على الأرض . شبه طير ما ذى جناح مما يطير في السماء ، شبه ديب ما على الأرض . شبه سمك ما مما في الماء من تحت الأرض . ولئلا ترفع عينيك إلى السماء وتظر الشمس والقمر والنجوم كل جند السماء التي قسمها الرب إلهكم لجميع الشعوب التي تحت كل السماء فتتروا وتسجد لها وتعبدها^(٣) .

(٥) احترزوا من أن تنسوا عهد الرب إلهكم الذي قطعه معكم وتصنعوا لأتسكم تماثلاً منحوتاً صورة كل ما هناك عنه الرب إلهكم . لأن الرب إلهكم هو نار آكلة إله غيور^(٤) .

(٦) لا يكون لك آلهة أخرى أمامي . لا تصنع لك تماثلاً منحوتاً صورة ما مما في السماء من فوق وما في الأرض من أسفل وما في الماء من تحت الأرض لا تسجد لمن ولا تعبدن لأنني أنا الرب إلهكم إله غيور^(٥) .

(٧) ملعون الانسان الذي يصنع تماثلاً منحوتاً أو مسبوكة رجساً لدى الرب عمل يدي نحات ويضعه في الخفاء^(٦) .

(١) سفر اللاويين : اصحاح ١٩ آية ٤

(٢) » اللاويين : » ٢٦ » ١

(٣) » تثنية الاشتراع : » ١٠ آيات ١٩ —

(٤) » تثنية الاشتراع : » ٢٣ آيات ٢٤ —

(٥) » » » : » ٥ آيات ٧ — ٩

(٦) » » » : » ٢٧ آية ١٥

ولتناقض الآن الآيات حتى نستطيع أن نخرج بنتيجة عما يقصده . أما عن المثال الأول ، فهناك اختلاف حول المقصود بالتهى ، أهو منصب على الصناعة أم مقصود به العبادة ؟ وذلك لأن الآية حتمت بالتهى عن السجود والعبادة . وإتأ ترى أن الفرض هو تحريم العبادة ، لأن الآيات بدأت بالتهى عن وجود آلهة أخرى ، وانتهت بذكر « أنا الرب إلهك » وفي ذلك ما يشعر بأن المقصود بلفظ التماثيل هو أن تكون تصوراً لآلهة أخرى .

وليس أدل على صحة ما نذهب إليه من المثال الثانى ، لأنه يتخى عن صنع آلهة مسبوكه ، وما هذه الآلهة المسبوكه إلا التماثيل . وبذا يكون الفرض من التحريم هو العبادة .

ويوضح لنا المثال الثالث الفرض المقصود من هذه التماثيل . حيث يقول :
لا تصنع — ولا تقيم — ولا تحيل . . . لتسجد ، وبذا يكون المقصود بالتهى هو العبادة وليست الصناعة .

أما الأمثلة الثلاثة التالية (٤ ، ٥ ، ٦) فليست إلا ترديداً لآيات الأشة السابقة ، ولكن المثال الأخير (٧) يناقض الاستنتاج السابق ، إذ أنه يلين صانع التماثيل ، فكأنه يحرم بذلك الصناعة ، خصوصاً وأنه لم تلحق به آيات للعبادة . فكيف نوفق بين النتيجة السابقة وبين هذه الآية إن كان من الممكن التوفيق بينهما .

فى الواقع أن تلك الآية لا يمكن أن تفسر إلا بلمن من صنع تماثيل للعبادة بالرغم من عدم ذكر عبارة للعبادة ، ولعل فى عبارة « ويضفه فى الخفاء » رمزاً للعبادة .

أما تفسير الآية فدليلة من التوراة نفسها ، لأنها إذا ما فسرناها على ظاهرها ، ولما صانع التماثيل ، نكون بذلك كالذى يلين موسى ، لأنه رسم الكارويم

في قبة الشهادة^(١١) ، وصنع حبة من نحاس في البرية^(١٢) ، ويلعب أيضا سليمان لأنه أمر بصنع تمائيل وأسود لتزين المعبد^(١٣) .

ولقد أبد القرآن الكريم ما تذكره التوراة عن سليمان . فيقول الله سبحانه وتعالى « ويسلمون له ما يشاء من محاريب وتمائيل وجفان كالجواب وقدور واسيات عملوا آل داود شكرا وقليل من عبادى الشكور^(١٤) » .

ونظن أنه لم يد هناك مجال بعد الآن للشك فيما قصده آيات العهد القديم ، وأنه قد أصبح من الواضح أن التحريم هو تحريم عبادة لا تحريم صناعة ؛ إذ ليس من المقول أن يعترف كل من موسى وسليمان محرما بصناعتها التماثيل . وليس لأحد أن يدعى غير ذلك ، خاصة وأن أول أنبيائهم وآخرهم قد سمحا بصناعة التماثيل ورسم الصور .

وزيادة على هذا ، وتأكيذا لما ذكر من قبل . ما وصل إلينا من آثارهم ، إذ قد كشفت عن آثار يهودية ذات نقوش ورسوم ، ومما يزيد في أهميتها أن بعضها يتعلق بآثار دينية . ففي معابد يهودية بعضها نقوش حائطية ، وبعضها الآخرفيفساء ذات رسوم آدمية وجوانية ، وبذلك نكون قد توصلنا إلى تأييد مادي لاسبيل إلى نكرانه .

وأول هذه المعابد مبد « دورا » على نهر الفرات ويرجع تاريخه إلى سنة ٢٤٥ ميلادية ، وبه عدة نقوش حائطية تمثل حوادث من العهد القديم كالنبي حزقيال وهو في وادى السظام راكبا حصانا^(١٥) ، وقصة الفداء^(١٦) وقصة موسى : النور عليه^(١٧) وخروجه من مصر^(١٨) .

(١١) كورنيليوس فن ديك : كشف : لأباطيل في عبادة الصور والتماثيل ص ١٦ .

(١٢) سفر المذ : اصحاح ٢١ آية ٩ . ولقد كسرها الملوك حزقيا عند ما بدأ الناس في تبخيرها دون عبادتها . سفر الملوك الثاني اصحاح ١٨ آية ٤

(١٣) سفر الملوك الأول اصحاح ٧ آيات ٢٥ — ٢٩

(١٤) سورة سبأ : آية ١٣

(١٥) Adolphe Lods : Les Prophetes d'Israel et le Judaisme Ancien Pl VII (٥)

(١٦) Leibovitch : Hellenism et Hebraism في مجلة جمعية الأتار القبطية المجلد ١ سنة ١٩٣٦

(١٧) Rostovtzeff : Dura Europos and its Art Pl XXIII (٧)

(١٨) Ibid. pl XXIV (٨)

والمعبد الثاني في نوران (عين دوق) بالقرب من تل السلطان ويرجع إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادي . وبه فسيفساء تمثل المجموعة الفلكية، وقد أصاب هذه الفسيفساء تلف : كما أن به رسما يمثل قصة النبي دانيال في جب الأسد^(١١) .

وفي مدينة جرش مبعد من القرن الرابع أو الخامس الميلادي، وبه فسيفساء بها رسم يمثل فلك نوح والحيوانات^(١٢) .

ونجد في بيت النبا بالقرب من بيت شان مبدا يرجع إلى القرن السادس الميلادي ، وبه فسيفساء . وصلت سليمة لحسن الحظ . ونجد من بين رسوماتها رسما لشمس على عترة وجه آدمي في عربة يحبرها أربعة جياد ، كما نجد رسما آخر نقشه القداء^(١٣) .

ويذكر لنا بنيامين الثاني^(١٤) أنه رأى في ضريح النبي حزقيال في قرية الكفل جنوب الحلة بالعراق ، صورتين ، تمثل إحداهما النبي حزقيال ، والأخرى الملك يهوياكيم ، وهما صورتان كبيرتا الحجم . ويذكر بنيامين أن هذا القبر مزار لليهود من مختلف البلاد^(١٥) .

ولقد عثر كذلك على كثير من التماثيل في منازل اليهود المكتشفة في فلسطين وفي مصر في جزيرة ألس الوجود^(١٦) .

وثمة نقوش في سراديب Caracomp رومانية عن تقاليد الفن الروماني ، وتدل على أنها مشتقة من مصدر شرقي يظن أنه يهودي ، ويقال إن اليهود لا يزالون يحتفظون بكتب ذات رسوم^(١٧) .

Albright. W. P. : The Archaeology of Palestine & the Bible p 30. (١١)

Ibidem (١٢)

Ibidem (١٣)

(١٤) ويعني بنيامين التلميطي من نافر وهو خبث يهودي من القرن ١٢م زار القسطنطينية ومصر وبلاد الجزيرة وإيران . وأرجح دائرة المعارف البريطانية .

(١٥) يوسف رزق الله غنيمية : زهرة المشتاق في تاريخ يهود العراق ص ٢٠١

(١٦) Encyclopedia of Religion & Ethics. Images & Idols. Albright: op. cit. pl. 109. (١٧)

Dalton : East Christian art p 302 Pijoan : The Art in the Middle Ages p 13. (١٧)

ولقد وصل إلينا اسم أحد المصوريين اليهود وذلك على نقش حائطي في أحد منازل «دورا» وهذا النقش من عمل مصورين أحدهما هذا المصور اليهودي والآخر من أهل تدمر^(١١).

وقد يعرض البعض على نقوش المعابد السالفة الذكر : بأنها من العصر المسيحي، ويقولون نعل يهود هذا العصر كانوا غير متمسكين بتعاليمهم الدينية بخلاف الأوائل . ولكن هذا غير الواقع ، إذ نعلم من العهد القديم أن كثيرا من التماثيل كانت موجودة عند بني إسرائيل ، فيذكر مثلا أن شخصا يدعى ميخا كان له بنت أصنام^(١٢) ، كما يذكر أن تماثلا مخروطا (ترافيم) كان عند داود^(١٣) ، وهذا علاوة على ما كان يرزح هيكلي سليمان .

ونعتقد بأنه لو لم تدمر المعابد الأولى في عهد ملوك بابل^(١٤) ، الذين سبوا بني إسرائيل مدة سبعين عاما ، وخرّبوا معابدهم ، وهدموا منازلهم ، وحرّقوا كتبهم ، وفي عهد الحكم الروماني^(١٥) ، لوجدنا الكثير من النقوش والتماثيل ، وما ورد عن هيكلي سليمان ، لأحسن شاهد على ما نقول .

ومن الغريب ، أن يثور يهود العصر المسيحي على الرومان من جراء التماثيل مع أن معابدهم مزينة بالنقوش الآدمية والحيوانية ، فمن المعروف أنهم ثاروا وحطّوا تماثيل نسر من الذهب كان الرومان قد وضوه على أحد أبواب الحرم ، كما ثاروا عام ٦٦ ميلادية وخرّبوا منزل هرود انتيباس في طبرية لمساهبه من تماثيل حيوانية^(١٦) . ويطلب على الظن أن مرجع هذه الثورات إنما هو اعتقاد اليهود أن مثل هذه التماثيل وخاصة تماثيل الآلهة تدنس أرض الوطن^(١٧) .

Rostovtzeff : *op. cit.* p. 94.

(١١)

(١٢) سفر التثنية : اصحاح ١٧ آية ٥ .

(١٣) سفر صمويل الأول : اصحاح ١٩ آية ١٣ .

(١٤) هذه نابيخد ناصر بيت المقدس عام ٥٨٦ ق . م .

(١٥) هدم أغيركس أيفانوس المعبد عام ١٦٨ ق . م . وهدم تيتوس بيت المقدس عام ٧٠ م .

Encyclopedia of Religion & Ethics : Images & Idols (Judaism).

(١٦)

Lawrence : *Movements in European History* ; p. 62.

أما عن عداوة اليهود للمسيح والتصور ، فالتفاخر أنها ترجع إلى اعتقادهم بأنها كانت السبب فيما قام من الاضطهادات والسبي والمذبحة ، ونتيجة لتسرب المبادئ الأجنبية إلى عقائدهم : لأنها كانت تهدم السبل إلى الانحراف عن جادة الحق والزيف عن الدين القويم ، وذلك يتخذ التنايل آفة . وتقدم الهدم القديم على ذلك صراحة^(١١) .

أما ما يوجد منها داخل شعائد فلاحوف من عبادتها ، لأن هذه الشعائد لم تشيد إلا لله سبحانه وتعالى ، فليس من المنقول إذن أن يشركوا به أحدا داخل بيته ، يمكن ما يوجد منها خرج المبدأ إذن من السبل أن تصبح آفة فيما بعد . ولهذا السبب تأصلت العداوة في قلوبهم ولم يضيقوا ذكر أسمائها^(١٢) قهايك بوجودها أمامهم .

وعلى كل حال ، فإن هذا الشعور بالكراهية والبغضاء الذي انقلب إلى تحريم لا يستند إلى أساس من الدين ، هو المعروف عن اليهود إلى الآن . ويظن أن هذا الشعور ، أو التحريم تجاوزاً ، كان له أثره في الاسلام من حيث كراهية الاسلام للتصور .

والحق ، أن بحث هذا التأثير من حيث إنه واقعي أم لا ، من الصعوبة بمكان ، وذلك لافتقارنا إلى الأدلة الملموسة القاطعة ، وكل ما لدينا لا يساعدنا على الإدلاء برأى قاطع ، ولا يبدو الأمر مجرد الترجيح .

ومما يزيد في صعوبة بحث هذه النقطة ، خلو القرآن الكريم من آيات تتعلق بالتصور فلا نجد ما يدل على التحريم أو الكراهية . وكل اعتقادنا في هذا الموضوع على الأحاديث النبوية ، ومن هنا كل القول بالتأثير اليهودي حيث يذهب أصحاب الرأي بالتأثير إلى أن النبي تأثر بمن حوله من اليهود .

(١١) سفر عفر : اصحاح ٩ آية ٧

(١٢) كورنيليوس بن ديك . المصدر السابق ص ١٢

ولكنا إذا ما دققنا وأمعنا النظر، وتقصنا ما لدينا من أدلة لتبين لنا أن النبي لم يتأثر باليهود، وأن موقفه كان من صميم رسالته. ولقد روى عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال « لا تدخل الملائكة بيتاً فيه كلب ولا تصاوير ». ولقد قيل إن سبب ذلك الحديث هو تأخر سيدنا جبريل عن موعد كان قد ضربه للنبي بسبب وجود كلب بمنزل النبي^(١١)، كما قيل إن سبب هذا التأخير هو وجود ذلك السر في المنور في منزله^(١٢).

من هذا نرى أن سبب الكراهية كان مصدره الوحي. ولو أثر أن النبي كان على علم بعدم تحريم اليهودية للتصور مثل ما وصلنا عنه من معرفته لتزين أضرحة المسيحيين بالصور^(١٣)، لاستطاعنا الحزم بعدم تأثره باليهود، لأنه من غير المقول أن يتأثر بقوم في مسألة تدل أعماهم على خلاف ما يقولون عنها.

ولكن الآية الكريمة المذكورة في سورة سبأ السابقة الذكر، تلي لنا شططا من الضوء يبد لنا السبيل بعض الشيء، ونستطيع أن نقول إن النبي كان يعلم أن اليهودية لا تحرم التصوير، وقهم من كلام المفسرين عند شرحهم لهذه الآية أن مثل هذه المعرفة كانت موجودة فضلا، فيقولون عن تحريم التصوير أنه شرع مجدد^(١٤)، كما يروى بعضهم عن شخص يدعى أبو العالية أن اليهودية لا تحرم التصوير^(١٥).

وهم لا يذكرون أى شخص ينون، إذ يوجد أكثر من واحد^(١٦)، غير أني أرجح أنه رفيع المدعو أبو العالية الرياحي، المتوفى في شوال عام ٩٠ هجرية،

(١١) البخاري : باب التصوير .

(١٢) إجازي : كتاب الاحتجاج في بيان النسخ والمنسوخ من الآثار .

(١٣) طبقات ابن سعد : ج ٢ قسم ٢ ص ٢٤ (طبعة سكاو) : تيمور بشار والكنود

زكي محمد حسن : التصوير عند العرب ص ١٢٨

(١٤) السيوطي والبيضاوي والحازن والنسفي وأبو السعود .

(١٥) العنبري والنبيا بوري والشريني .

(١٦) الحسن بن مالك أبو العالية الثاني مولى السمين، توفي سنة ٢٤٠ هـ : انظر ذيل

ابن خلكان : عمه بن شاكر بن أحمد الكشي ص ١٢٩، ١٣٠، أبو العالية البراء واسمه زيد

ابن فيروز وكان قليل الحديث، انظر طبقات ابن سعد ج ٧ قسم ٢ ص ٧ (طبعة سكاو) .

ولقد أدرك عمرا وعليا وسمع عن الصحابة . ويذكر ابن سعد في كتابه « الطبقات الكبير » أنه كان ثقة كثير الحديث ، وسمع عن عمر وأبي بن كعب وغيرها من أصحاب الرسول ^(١) .

ولذلك نستطيع أن نقول إن النبي لم يكن متأثراً في موقفه هذا بإزاء التصوير باليهود للأسباب السالفة الذكر ، ولأن ذلك أمر تقتضيه طبيعة رسالته ، وهي القضاء على الشرك والدعوة إلى الوحدة . ولما كانت تلك التماثيل والصور بمثابة الجراثيم ، كان لا بد إذن من القضاء عليها حتى يسلم المسلمون من هذا البلاء . ونحن نعلم أن الأوثان التي قدسها الناس في الجاهلية كانت مقامة أصلاً للذكرى ليس إلا ، ولكن بتقادم العهد نسي الناس ذلك وعيدوها .

(١) ابن سعد : الطبقات الكبير ج ٧ قسم ١ ص ٨٥ (طبعة مطاء) .

أنوريس

قصة الحضارة المصرية

الركنور محمد أنور بكري

وهي قصة استطاع الأستاذ (هـ . يونكر) استخلاصها من النقوش المتفرقة والمتناثر المختلفة على جدران معابد الهد « اليوناني الروماني » في مصر وبلاد النوبة السفلى^(١). وقد قارنها بالفصوص المئانة ، ورأى من انتشارها وما كان لها من آثار في ألقاب الآلهة وفي الحفلات والمواكب الدينية في ذلك الهد ما يدل على قدم هذها^(٢) ، وقد أمكنه استخلاصها على النحو التالي :

كان إله الشمس (رع) يعيش على سطح الأرض ويتولى عرض مصر ، في حين كانت ابنته (قنوت)^(٣) تقطن الصحراء الشرقية لبلاد النوبة^(٤) ، وذلك كلبؤة تحبب الوديان ، بتطارب الشرر من عينيها ، ويدلع الذهب من أقاسمها ، ويتقد قلبها من الفل ، لامتني عن مطاردة أعدائها ، تنهرهم ثم ترشف من دملهم : حتى اصطنع لونها بلون دماء ضحاياها .

H. Junker, Der Auszug der Hathor-Tefnut aus Nubien, Berlin 1911. (١)

Ibidem, S. 10 ff., 58. (٢)

(٣) وهو الاسم الذي اتخذته بطة النعمة بعد انتشار عبادة الشمس ، على أنها إلى جانب ذلك اتخذت أسماء مختلفة ، يرجع بعضها على الأقل إلى أسباب محلية ، ومن هذه الأسماء « حنحور » و « حيت » و « وأبي » و « ريت » (تزييس) و « نرت » و « موت » . وما يدل على أن هذه الأسماء لتخصبة واحدة ، مماثلة الألقاب والصفات ، علاوة على هذا كثيراً ما يرد في النصوص « قنوت في شكل حنحور » إلى غير ذلك .

(٤) في مكان يسمى « بوجم » . على أنه ورد في كثير من الأحيان أنها كانت تقطن « كنت » وقد دال « يونكر » على أنها الصحراء الشرقية لبلاد النوبة .

وغب (رع) في أن تكون ابنة بالقرب منه ، ولعله كان يذمه إلى ذلك
غرض مزدوج . قد جاء عنها ، أنها ابنة التي خرجت منه ، والتي يحبها قلبه ،
والتي يهمل رؤاها وجهه ، والتي يذنب أن تعود إلى أبيها . على أنها من ناحية
أخرى ضربت الأثرة الكثيرة على شجاعها ، مما دعا إلى رغبة أبيها في أن تكون
إلى جانبه لتثقل بمحبتها وتغير أعداءه .

عهد (رع) إلى (شو) و (تخوت) "بشفيذ رغبته . أما (شو) ،
وهو ابن (رع) محبوب ، الذي قيل عنه إنه يهيج قلب أبيه ، فقد كان أسداً
زائراً ذاقوة عظيمة ومخالب قوية ، وهو الذي قام بحماية أبيه وقهر خصومه مرتين
عندما اضطر إلى الاحتفاء من أعدائه ، لذلك كان (شو) حريماً بالقيام بهذه
المهمة . وهو أيضاً كائن (لتنقوت) " ، كان أصح من يوفد لاقناع أخته .
على أنه من الجائز أيضاً أنه تطوع لهذا الأمر بمحض إرادته ولثابة في نفسه ،
وخاصة إذا علمنا أنه غداً في يد زوجها ، وأصبح يلقب على الدوام بأنه
رفيقها المخلص ، وزوجها الجميل ، كما ظلت (تنقوت) دائماً إلى جانبه تلازمه
أبناً حل ، وأصبح يطلق عليها « الزوجة الجميلة لأخيها شو » .

أما (تخوت) فقد أوفد مع (شو) ليستوى بباراته الجميلة وتاويده السحرية
(تنقوت) ، لأنه بغير فنون السحر لم يكن في الاستطاعة إغراؤها على ترك موطنها
في الصحراء .

اتخذ كل من (شو) و (تخوت) شكل قرد ، ولعل ذلك يرجع إلى أن
(تنقوت) قد ألفت في الصحراء مظهر هذا الحيوان ، ثم سارا في طريقهما .

(١) هو الاسم الذي اتخذته « أنوريس » بطل القصة القديمة بعد انتشار عبادة الشمس
وان كان قد احتفظ إلى جانبه باسمه القديم . و « شو » هو ابن إله الشمس « رع » في ديانة
عين شمس ، أما « أنوريس » فهو الاسم اليوناني للإله « إبي حرت » ومعنى اسمه هذا
« جالب البعيدة » .

(٢) وهو إله الحكمة والسحر ومخترع الكتابة الهيروغليفية وقد كان كاتب الآلهة .

(٣) في الرواية المتأخرة لقصة ، انظر صفحة ٩٩

إلى بلاد الثوبة . وبعد أن جاب (شو) الوديان ، التي بأحثة في (بوجم) ،
وقد حفظت لنا صودة منقوشة على جدار أحد المعابد ^(١) تمثل (قنوت)
في شكل لبؤة ضاربة ، قد انتصب ذيلها ، وأمامها (نحوت سيدبئس) ^(٢)
في شكل قرد رافعا يديه تبجيلا وتطجيا . ومما حفظ لنا من بعض النصوص
ينجلي أن (نحوت) أخذ يستهوى (قنوت) بحديثه لها عن البدائع التي لها
أن تشاهدها وتمتع بها في بلاد أبيها ، كما راح يحدثها عن نيل مصر وسائر
عجائب بلاده ، ويهربها بالرجوع معه لتشاهد ذلك بنفسها ، وعند ذلك ترك خلف
ظهرها إلى الأبد بلاد الثوبة ، وتهجر صحراءها إلى بلاد السجائب ، ينيلها المرض ،
وحقولها الخضراء ، ومنسها وقراها ، حيث تبني لها للمعابد ، تمبد فيها ، وحيث
لا تضطر في غذائها إلى الاعتماد على القنص ، إذ سوف تقدم لها كل يوم
على موائد الترابان التزلان والوعول وسائر الحيوان ، التي يعيش في الصحراء ،
كما يقدم لها النبيذ ، تنثني به وينقي عن قلبها كل حزن ، وسوف لا يفتقر الرقص
والغناء والعزف أمامها أبدا .

لم يكف (نحوت) بهذا المرض الوصفي ، وإنما قدم لها لأول مرة
قدحا من النبيذ ، واستحضر لها التزلان ، ودعا بالعزف أمامها ، وأراها
من سحره ما أعجيبها ، وقدمه لها وهو يتلو تناويذه السحرية .
وعلى نحو مشابه عمد (شو) إلى استئلتها ، ودعاها إلى الرجوع معه والبقاء
إلى جانبه .

أنتجت هذه المحاولات المشتركة أثرها في قس (قنوت) ، فهدأت تأثرتها ،
وسكنت وحشتها ، وأظهرت استعدادها للسير إلى مصر ، فضنها (شو) بين
ذراعيه جذلاتا فرحا ، وساروا جميعا في موكب بوجم ، رافق فيه (قنوت)
المضنون من بلاد الثوبة ، وكان بعضهم في شكل قردة والبعض الآخر في شكل

Junker, op. cit., S. 84.

Junker, Die Omerislegende, S. 8 ff.

(١)

(٢) انظر :

الإله (بس) ^(١١) ، واتخذ (شو) عوداً يضرب عليه ويرقص على نغمه أمام أخته ، ليعود بها في سلام إلى مصر ، أما (نحوت) فقد ظل إلى جانبها لا يكل عن مداومتها ومراضاتها ، حتى لا تعود فتنتي في الطريق عن عزمها .

وصل الخمل (فيه) ^(١٢) على حدود مصر الجنوبية ، حيث هبطت (نحوت) من الصحراء : لا كليوة ضاربة ، وإنما كنفزال وديع ، فرأت بدائع البلاد التي حبسها عنها (نحوت) ، واشتر خبر وصولها بسرعة ، فأسرت لتفتيات إلى استقبالها ، وفي أبيهن (الشخاليل) والدقوف ، كللت شعورهن بالأزهار ، في حين راح السكينة ينشدون أغاني الترحيب على أنغام (الخنك) والثاني ، وأقبل الناس يقدمون لها الفزلان والنيذ وباقات الأزهار ، وعمد بعضهم إلى تطهيرها وتكليل شعرها بأورود . وفي (الأتون) ^(١٣) أطفأ (شو) أوار طيغها وثورة نفسها ، وفي ماء الجزيرة المقدسة طهرت (نحوت) أعضائها ، وقد تحولت إلى امرأة وديعة ذات عيني ثمان نوراً ووجه فيض سروراً ، وغدت سيدة النساء جميعاً ، على جمال بلور وقوام رائع . وما كاد أبوها (رع) يراها حتى ضمها بين ذراعيه فزحاً ، وقد هف لها :

« إني أضلك إلى صدري يا سيدة النساء ! يا ابنتي التي خرجت مني ! » .

وقد أقيم لها معبد بجانب أخوها (أوزيريس) لتكون بجانبها ، ولتحمي بقوتها الجزيرة المقدسة ، وتطرد عنها أعداء أخوها (أوزيريس) ، حيث كان يحتفل بقصته المقدسة .

(١١) وهو الإله الموسي والطرب تملكه المربوب على شكل قرة ذى شعر أشعث .

(١٢) جزيرة تقع جنوب « أسوان » بنحو مائتين . على أنه ينهم من بعض النصوص أن مدينة « السكاب » كانت أول البلاد المصرية التي نزلت فيها « نحتوت » . انظر : Junker, Der Auszug..., S. 86-7 ; W. Spiegelberg. Der ägyptische Mythos vom Sonnenauge, S. 887.

(١٣) وهو الاسم الذي أطلقه الإغريق على الجزيرة المقدسة التي كانت تقوم عليها مقبرة « أوزيريس » إلى جانب كل معبد كان يخسر بأنه يمتلك جزءاً من جثة هذا الإله ، وكان لا يسع بصفة عامة بالاقتراب منها أو صيد الطيور والأسماك إلا على مسافة منها .

بعد ذلك اتخذت (قنوت) لها مكاناً في سفينة ، سارت بها الى النبال في رحلة طويلة ، يبدو أنها استغرقت تسعة أيام أو أنها اشتهت على تسع مراحل مختلفة . على أية حال لقد كانت تستقبل حيناً ترك استقبالا رافداً على نحو ما استقبلت عند دخولها مصر . وعند اقترابها من (كوم امبو) ، وهو البلد الذي شاهد أعمال أخيها (شو) المحيدة ، التي أخذ بها (رع) من أعدائه مرثين ، خاطبها (نحوت) قائلاً :

« هنا سينتظرك الجلال بجانب أخيك (شو) » .

ويند نزولها في هذه المدينة أصبحت تلقب فيها بالأخت الحسنة . وقد حفظ لنا على جدران معبد (كوم امبو) منظر استقبالها^(١) ، وهو يمثلها جالسة ومن خلفها (رع) يسط عليها حمايته ، ومن ورائه (پتاح — تاتن^(٢)) يقدم لها بعض التمام ويعدّها بأنه سيزين جسدّها ، ومن أمامها (شو) يقدم إلى أمتها رمزى الحياة والهواء ، وخلفه (نحوت) يرحب بمقدمها ويقدم لها بعض عجائب نسحره .

وفي (أدنو) استقبلها (حوراس) بالتيحة ، وأخذ نساء المدينة يزين ويرقصن فرحاً بمقدمها . ومن ثم أبحرت إلى (الكاب)^(٣) ومنها إلى (اسنا) ، حيث خرج لاستقبالها آلهة المدينة ، فشت في مدينة أبيها جذلانة ، واحتفل بها التامس احتفالاً رافداً . وفي (دندرة) أعد لها استقبال رائع ، فقد جاء عن هذه المدينة أنها مقر (قنوت) ومستقر قلبها ، وهى المكان الذى نحبّه ، والذى قال عنه (نحوت) أنه يسود فيه السرور ، وهى كذلك المكان الذى يقدم لها فيه التبيذ دائماً قبل سائر الآلهة الأخرى .

Junker, Der Auszug... S. 64.

(١)

(٢) «تاتن» هو الله الأرض الذى تأنى عنها الماء وقد اتخذ شخصيته «پتاح» الإله منب. انظر:

K. Sethe, Das "Denkmal memphitischer Theologie" der Sehabakowein des Britischen Museums, in Unters. X, S. 33; K. Sethe, Urgeschichte und älteste Religion der Ägypter, Leipzig 1920, § 222.

(٣) سمع شمالي « أدنو » على الضفة اليمنى للنيل .

على هذا النحو وجدت (حتوت) مقامها في معابد مصر إلى جانب أخيها
وزوجها (شو) الذي أعقبته منه ولداً^(١١) ، وكان ثلاثهم يظهرون في مواكب
الأيادي البيضاء ، ويؤدي أئمتهم الرقص والنساء ، كما كان يحتفل يوم محي
(حتوت) إلى مصر احتفالاً مشهوداً ، تمثل فيه قصة بحبيبا من بلاد النوبة إلى مصر.

هذه هي أخطوط البارزة لقصة التي استعاض (يونكر) تأليفها عما نصته
التقوس المتأخرة من إشارات وتلميحات ، على أن (زينا)^(١٢) ذهب إلى أنها
كما عرضها (يونكر) تتألف من عناصر من عهود ومصادر مختلفة ، وأن بطلها
في الأصل هما (أنوريس) و (محت) ، وأنها مع ذلك فرع من (أسطورة
عين الشمس في الخارج) ، وأنه كان الفرض من إرساء عين الشمس إلى الخارج
هو طرد النجوم والمواسف^(١٣) ، أي أن هذه القصة في جوهرها أسطورة
فلكية . بعد ذلك به (شيجلبرج) إلى أن إحدى برديات (لیدن) تضمن
قصة تتفق في ألبا مع قصة (أنوريس) ، وإن كانت بطلها تتخذ شكل قطة
نوية^(١٤) . وقد وافق على أنها ترجع في أصلها إلى (أسطورة عين الشمس)
إلا أنه لم يأت أن يرى أن لها علاقة بقبيل النجوم والمواسف ، لأنه ليست هناك
صلة بين ذهاب الألهة إلى الجنوب وبين هذا المعنى ، كما أن إقامتها الطويلة
في الجنوب لا تتفق مع احتجاب الشمس المؤقت بسبب النجوم ، وذهب اعتياداً

(١١) وكان يسمى « باب ناري » (سيد القطرين) كما يدل على ذلك بعض نقوش « دله »
و « كوم أمبو » .

(١٢) K. Sethe, Zur altaegyptischen Sage vom Sonnenaugen, das in der Fremde
war, Leipzig 1912.

(١٣) Ibidem, S. 17, 36. 38.

(١٤) W. Spiegelberg, Der ägyptische Mythos vom Sonnenaugen in einem
demotischen Papyrus der römischen Kaiserzeit, in den Sitzungsberichten
der königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1915,
S. 876 ff.

انظر أيضاً :

W. Spiegelberg, Eine Illustration der Ramessidenzeit zu dem ägyptischen Mythos
vom Sonnenaugen, in der Orientalischen Literaturzeitung, August 1916, S. 226 ff.

على ما أوحى إليه به (إ . شفارتز) إلى أنه ربما كان للانتقال الظاهري
للشمس إلى الجنوب في الشتاء أثره في صياغة هذه القصة وفي تصور عين الشمس
تجوب الأقطار الجنوبية^(١١) ، وبذلك احتفظ بالمعنى الفلكي للقصة .

عاد (يونكر) وأفرد لهذه القصة من جديد بحثاً مستفيضاً^(١٢) ، انتهى فيه
إلى أنه ليس لها علاقة (بأسطورة عين الشمس) ، وأنها في أصلها كانت
قصة بسيطة ، تلخص في أن إله (ثيني)^(١٣) كاله للحرب غم زوجته ، أو كسائد
اصطاد بجرته أو بجبل الصيد لبؤة لتعبد في معبده أو بالقرب منه ، وقد كان
موطن هذه الإلهة بطبيعة الحال الصحراء . وهو يزيد على ذلك أنه ربما ساعد
في صياغة هذه القصة أن بدو الصحراء كانوا يبدونها أيضاً وذلك كما ساعدت
عبادة (حانخور) في كل من (يلوس)^(١٤) ومصر على صياغة أسطورة
استوائها^(١٥) ، ويضيف إلى هذا أنه لما كانت (قصة أنوريس) تشير
إلى أن الآلهة أتت من الصحراء لتزى الثيل ومباهج مصر وليقدم لها القران
وتقام لها الحفلات ، فهي بذلك قصة إلهة أجنبية غير مصرية ، وجدت مقرها

W. Spiegelberg, Der ägyptische Mythos..., S. 577, Anm. 1.

(١١)

H. Junker, Die Onurislegende, Wien 1917.

(١٢)

(١٣) كانت تقع في المنطقة الثامنة من مقاطعات الوجه القبلي ، ويرجع أنها كانت بالقرب
من « أيدوس » (المرأة المدفونة) حيث دفن ملوك الأسرة الأولى .

(١٤) على الساحل الشرقى لبحر الأبيض المتوسط ، وهي ميناء « جيل » الحالية .

Junker, op. cit., S. 50 ff., 90, 130, 168.

(١٥)

نزلت « أسطورة حانخور » أثرها في « قصة الأخوين » ، ومنها يتضح أن الآلهة وعلى
رأسهم إله الشمس « رع حراخق » منحوا بطل القصة « بناة » ، وكان يقطن جبال الأرز
في لبنان ، زينة ، كانت أجل نساء الأرض ، وقد حلت مياه البحر خضلة من شعرها إلى حيث
كانت تنسل ملاعب ملك مصر بالقرب من قصره ، فلاحظ الملك أن ملاعبه رائحة ، وبسبب
البحث انضغ أنها مكتوبة من خضلة الشجر المذكورة . فجمع الملك الكتاب والماء ،
فأغبروه أن صاحبة الخضلة هي ابنة إله الشمس . فأرسل الرسل إلى البلاد المحتلة للبحث
عنها ، وقد أمكن أخيراً إحصاؤها من « وادي الأرز » . أنظر :

A. Eiman, Die Literatur der Ägypter, Leipzig 1922, S. 197 ff.

في وادي النيل^(١١)، ويقام عما يتبع أن يكون مجرد إحضار إغاة أجنبية موضوع قصة بسيطة ساذجة، دون أن يكون من وراء ذلك أي معنى آخر أو أي رمز، وحذر من أن تفر إلى الأساطير كأنها مجرد تمثيل رمزي فقط وخاصة للقواهر الخفية^(١٢).

وقد دلت على أنه بتشار عبادة (حوراس) وذبوع الأساطير التي حكى حونه وجدت (قصة أنوريس) فيها مجالا صالحا^(١٣)، لما يجمع بين بطلها وبين (حوراس) من مشابهة كبيرة^(١٤)، فانتفت معها وأولت بصفة خاصة إلى (قصة عين حوراس النضي) (١٥)، وبذلك اتخذ كل من (أنوريس) و (حوراس) شخصية الآخر، وأصبح جلب بطلنة القصة يعني استعادة (عين حوراس) (١٦)، على أنه وإن كانت (أسطورة عين حوراس النضي) قد احتوت (قصة أنوريس) وطبعتها بطابعها الخاص، إلا أن هذه القصة لم تكن فيها تمامًا، إذ هي تؤلف نواتها الأصلية، حتى إنه في الامكان رسم خطوطها الأساسية فيها^(١٧). ويزيد (يونكر) على هذا أنه لما كانت (عين حوراس) في (قصة عين حوراس المنصبة)^(١٨) ترمز إلى القمر، فقد أصبحت هذه القصة

Junker, op. cit., S. 115, 157.

(١١)

Ibidem, S. 129-30.

(١٢)

Ibidem, S. 13 ff.

(١٣)

Ibidem, S. 144.

(١٤)

Ibidem, S. 124, 134 ff. 143.

(١٥)

وتلخص هذه القصة في أن العين ابنتت عن صاحبها وعنه رجوعها اليه وجدت عيناً أخرى في مكانها، ففضت لذلك مما دلت إلى وضعها كعين مائة في أجنبية وهي الصل. إلى جانب هذه الرواية تشير بعض النصوص إلى أنه لا بد أن كانت هناك رواية أخرى مفادها أن العين ابنتت عن صاحبها غضبي، ولم تنسأ الرجوع إليه، مما دلت إلى رزيتها واسترجعها.

Junker, op. cit., S. 126.

(١٦)

Ibidem, S. 157.

(١٧)

(١٨) تلخص هذه القصة في أن «ست» اغتصب «عين حوراس» اليسرى، غير أن «حوراس» اتمصر عليه واستطاع أن يسترد عينه. وتدل النصوص المتعددة على أنه كانت هناك روايات مختلفة هذه القصة، على أية حال ليس من شك في أنها قد حكيت في الأصل عن أحداث تاريخية قديمة، فأض على الأثرمن قداسة، ثم لم تلبث أن اكتسبت مع الزمن معنى رمزياً، فأصبحت ترمز عن اختفاء القمر ثم عودته إلى الظهور، باعتباره أن «عين حوراس» هي القمر، ومعنى ذلك أنها أصبحت ترمز إلى السكافح بين الضوء والظلام.

تكني عن احتفاء القمر ثم ظهوره^(١)، وقد اكتسبت (قصة أنوريس) هذا المعنى الفلكي باتساقها مع (قصة عين حوراس)^(٢). وقيام عبادة إله الشمس (رع) امتزج (رع) مع (حوارس)^(٣) وورث إله الشمس وأسرته مكانة (حوارس) وقصصه، وبذلك لم تتغير (قصة عين حوراس الضي) كثيراً فيما عدا أسماء أبطالها، فأتخذ كل من (شو) ابن الاله (رع) و(أنوريس) أو (حوارس) شخصية الآخر، حتى أصبح يقاتل عن (أنوريس) إنه هزم أعداء إله الشمس عندما ثاروا ضده، وأصبحت زوجته التي جلبها من الخارج حامية إله الشمس^(٤)، وابنته، وعينه اليسرى وهي ثمر. وأخيراً وجد (أنوريس) -بنيته أيضاً- إلى ديانة (أنوريس)^(٥) حتى أنه يتخذ في بعض الأحيان شخصية (حوارس) المنتقم لأبيه^(٦). ومعنى هذا كله أن (قصة أنوريس) لم تكن في بداية الأمر غير قصة بسيطة امتزجت بما حيث حوت (حوارس) من قصص وأساطير وقد اكتسبت معني فلياً باتساقها مع بعض هذه القصص.

على أنه مع التحليل الدقيق المستفيض الذي تاون به (يونكر) هذه القصة في مهارة وبراعة فائتين، فإن الإنسان ليستشعر بأنه لا تزال تراءى بين نصوصها معاني لم يكشف عنها بعد، قد تبرز واضحة إذا ألقي عليها ضوء كاف مما يعرف عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية في مصر القديمة. وإلا فمعنى ذلك الطابع الذي يتجلى في بعض صفات بطلة القصة وبطلها مما يدل على خبرة بطائع الحيوانات الضارية ودراية بصيدها؟ ومماذا يدل عليه أيضاً ما يتجلى في ألقاب بطلان القصة من صفات الحرب والقتال ثم اتخاذ بلاد الثوبة مسرحاً للقصة؟ وما معنى تلك الوداعة التي اكتسبتها بطلة القصة بعد ضراوة وذلك التحول

Junker, op. cit., S. 136.

Ibidem, S. 143, 143 ff.

Ibidem, S. 116, 136, 154 ff.

Ibidem, S. 125, 151 ff.

Ibidem, S. 2, 3, 7, 184.

Ibidem, S. 3.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

(٦)

الذى صارت إليه بعد توحش ؟ لقد لاحظ (يونكر) نفسه في رواية القصة كما وردت في (بردية ليدن) ، وهى الرواية الوحيدة التى حفظت لنا سليمة تقريباً ، أنها تبدو شيئاً آخر يختلف تماماً عن مجرد كساء لفكرة فلكية ، حتى أن الإنسان ليستطيع أن ينحى عن فكره أى معنى فلكى دون أن يكون هناك أدنى أثر على معنى القصة ^(١١) . لهذا أعتقد أنه لفهم هذه القصة على حقيقتها واستكناه مرامها ، لا يجب الاقتصار على تحليلها في ضوء العقائد الدينية والأفكار الفلكية ، وإنما يجب أيضاً النظر إليها في ضوء الحالة الاجتماعية والسياسية والثقافية ، وسرى أنها كانت صدى هذا كله .

بابتداء العصر الحجري الحديث هجر سكان وادى النيل حياة التجول وملاحقة الصيد في مواطنه ، وبدأوا يرتبطون بالأرض ، يقومون على فلاحتها وزراعة الماشية ، ومع ذلك كان لا يزال لصيد الحيوانات المختلفة أثر كبير في حياتهم طوال عصورهم المتعاقبة ، تدل على ذلك آلات الصيد والتقوش المختلفة على الاردراز والعظام والملاج والتماثيل الصغيرة للحيوان من عصور ما قبل الأسرات ، كما تدل عليه أيضاً الصور والتقوش المديدة على جدران المقابر والمعابد في عهد الأسرات ، وهى كلها تشير بجلاء إلى اهتمام المصريين بالصيد واتخاذها هواية لهم . ولقد كانت السباع من بين حيوانات الصيد التى عرقها المصريون والتي شغلوا بصيدها في بعض الأحيان ^(١٢) . فمن عهد ما قبل الأسرات حفظت لنا صلاية من الاردراز نقشت عليها صورة بعض الصيادين من سكان وادى النيل وقد فرغوا من رمى أحد السباع وانجمها إلى مناضلة أسد آخر يرشقونه بسهامهم ^(١٣) . وعلى ما يعرف (بمقبض سكين جبل الرق) منظر صيد في الصحراء

Junker, op. cit., S. 168 ; vgl. auch S. 53.

(١١)

W. Wressinski, Loewenjagd im alten Aegypten, in Morgenland, Heft (٧) 23, Leipzig 1932.

J. Capart, Primitive art in Egypt, London 1906, p. 231 ;

(١٢)

R. Ranke, Alter und Herkunft der Loewenjagd—Paletta, Sitz-Ber. Heidelberg. Akad. phil.-hist. Kl. No. 5 (1924-25).

يمثل أنواعاً مختلفة من الحيوانات وفي وسطها أسد يتدلى على أحدها وتلو هذا المظهر صورة احتلب أن رأى فيما تدل عليه ، على أنه يعني هنا أنها تمثل رجلا من أسدين ^(١) . إلى جانب هذا لقد حفظ لنا عدد من تماثيل الأسد من أحجار مختلفة ^(٢) ، وبعضها في حجر صغير جداً كان يستعمل كقطع في بعض التماثيل ^(٣) . أو كتماثيل اعتقاداً بجائدتها من يحملها ^(٤) . وكانت بعض تماثيل الكاين والملاحق تحمل بصورة الأسد ^(٥) . ومن عهد بداية الأسرات حفظت لنا بعض تماثيل الأسد ^(٦) . وتتمثل أبي الهول في الحيزة من عهد الأسرة الرابعة أشهر من أن يذكر ، وهو يمثل أسداً رايقاً برأس إنسان . وفي حوز مقبرة (بتاح حنب) في سقارة من عهد الأسرة الخامسة نجد إلى جانب الأقفاص التي تحتوي على حيوانات الصيد من غزلان وغيرها قفصين بداخلهما أسدان حيان مما يدل على أن الأسد كان يروض إذ ذاك ^(٧) . وفي مناظر الصيد في الصحراء منذ عهد الدولة القديمة يتجلى بوضوح اهتمام المصريين بهنيد الحيوانات المختلفة ^(٨) . إلى جانب هذا نعلم أن وظيفة رئيس الصيادين كانت من الوظائف المهمة التي

- G. Bénédict. Le couteau de Gebel el-Arak, dans: *Fondation L. Piot*, t. 22, (١)
Paris 1916, fig. 16; *The Journal of Egyptian Archaeology*, vol. V (1916),
pl. XXXII.
F. Petrie and J. E. Quibell, *Nagada and Ballas*, London 1906, pl. LX; (٢)
F. Petrie, *Prehistoric Egypt*, London 1920, pl. VII, 22-23.
F. Petrie and J. E. Quibell, *Nagada and Ballas*, pl. VII; F. Petrie, (٣)
The Royal Tombs of the Earliest Dynasties, Part II, p. 23, pl. VI, 3, 4;
A. Scharf, *Die vorgeschichtliche Grabenfeld von Abusir El Meleg*, S. 63,
Taf. 38. Nr. 437-9.
F. Petrie, *Amulet*, London 1914, p. 43; F. Petrie, *Prehistoric Egypt*, (٤)
pl. IX, 23.
Ibidem, p. 11, pl. XLVIII, 3; F. Petrie and J. E. Quibell, *Nagada and* (٥)
Ballas, pl. LXI.
J. E. Quibell and F. W. Green, *Hierakonpolis*, II, p. 27, 28, 46; (٦)
A. Scharf, *Die Ägypten der Vor- und Frühzeit*, II. Teil, S. 80 ff.
Paget and Pirie, *The Tomb of Ptah-Hotep*, London 1898, pl. XXXIII; (٧)
W. Wrenzinski, *Loewenjagd im alten Ägypten*, S. 6, Taf. 3, Abb. 9.
L. Borchardt, *Das Grabdenkmal des Königs Sahu-Re*, II, S. 167, Bl. 17; (٨)
X. de O. Davies, *The Mastaba of Ptahhotep and Akhetep*, Part I, pls. XXI,
XXII, XXV; A. M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir*, Part I, pls. VI,
VII, VIII, XXII (4), XXIII, XXIV; Part II, pls. VII, VIII, XXXI-XXXIII.

يقوم بها حكام الأديم ، كما يتضح من ألقاب (مقن) من عهد الملك (سترو) ^(١).
 وفي وصية الملك (امتحات الأول) لأبنة جنة أنه (روض الباع واصطاد
 الفاسيح) ^(٢) ، وسواء كان هذا على سبيل الحقيقة أو المجاز فانه في الحالين
 يشير إلى أن ترويض الباع كان أمرا معروفاً إذ ذاك . واتسا تلم أيضا
 ثن (تحتس الرابع) كان يصطاد الباع في بحراء الحيرة ^(٣) ، وأن (امتحت
 الثالث) اصطاد مئة أسد واثنين في العشرة السنوات الأولى من حكمه ^(٤) ،
 مما يحجمه بحق من أشهر صيادي الباع من الملوك . وعلى غصاء أحد الصناديق
 التي عثر عليها في مقبرة (توت عنخ آمون) صورة راشة على الجص تمثل الملك
 الشاب ينهب الأرض بركبته في صيد الباع ^(٥) . وهي وإن كانت صورة تقليدية
 إلا أن الفنان قد وفق أعظم توفيق في تمثيل معصية الصيد ووطيهه ، فنصور الباع
 وهي تقتر وتتلوى في الهواء من هول ما أصابها من جراح ، أو وهي تعاني سكرات
 الموت لكثرة ما أصابها من سهام ، في حين يقتل أحد الأشبال وهو يجرد ذيله
 بين ساقيه يمتدح التجاة بالحرب . علاوة على هذا نعلم أن (رسيس الثاني)
 استعجب معه في حروبه في سوريا أسدا مروضا ^(٦) . وقد تطور الأمر بالفتانين
 في عهد الرطاسة إلى تمثيل الأسد وهو يقاتل الأعداء إلى جانب الملك ، حتى أنهم
 أطلقوا عليه (الأسد الذي يصاحب جلالة) ^(٧) . وكان الملك يشبه عادة

K. Sethe, *Urkunden des Alten Reichs*, I, 2, 6. (١)

A. Eiman, *Die Literatur der Aegypten*, S. 108. (٢)

J. H. Breasted, *Ancient Records of Egypt*, vol. II, § 813. (٣)

Ibidem, § 863. (٤)

H. Carter and A. C. Mare, *The Tomb of Tut. Ankh. Amen*, vol. I, pl. LL. (٥)

التي جنب هذا قد حفظت لنا صورة تمثل «توت عنخ آمون» جالسا يصطاد الطيور وال
 جنبه أحد الأشبال انظر :
 H. Carter, *op. cit.*, vol. II, pl. I b.

J. H. Breasted, *The Battle of Kadesh*, Chicago 1906, pls. I, IV; (٦)

W. Wressinski, *Atlas II*, Taf. 81, 92.

M. Hamza, *Excavations of the Department of Antiquities at Qantir*, in (٧)
Annales du Service des Antiquités, t. XXX, p. 46, Fig. 7.

بالأسد^(١١)، كما كان اتصال الحرب ينحون أنواطاً على شكل الأسد تقديراً لشجاعتهم
وجرأتهم في ميادين القتال^(١٢).

إن جانب هذا أقام المصريين لبادئة العبوة للمعابد عند مداخل الوديان
المؤدية إلى طرق القوافل^(١٣)، يترضاها فيها الصيادون ورجال القوافل خشية منها
ورغبة في عونها وحمايتها، ومن أشهر الأمثلة على ذلك معبد الإله «باخت»
عند (بنى حسن) وهو ما يسمى الآن (اسطبل غتر)، وقد وصفت هذه
الإلهة بأنها (العطيفة التي تحب الوديان)^(١٤).. وأنها (ذات عينين حادتين
ومخالب قوية). وكان (شو) و(اقنوت) بعبدان في (ليتبولس)^(١٥)
شمالى (هليوبولس) وذلك في شكل أسد ولبؤة^(١٦).

من هذا كله يتضح أن محارى مصر كانت في عصور ما قبل الأسرات
وفى عهد الأسرات لا تزال تزدحم بالحيوانات المختلفة قبل أن يطردها تقدم
الحضارة وازدياد الخيف إلى الجنوب^(١٧)، وأن صيد حيوانات الصحراء ومنها
الباع قد لعب دوراً هاماً في حياة المصريين منذ عصورهم الأولى. لذلك لا غرابة
في أن نجد هذا صدهاء في بعض قصصهم كما وجد صيد حيوانات الماء كالتمساح وفرس
البحر صدهاء في بعض القصص وعلى نحو ما وجدت الحياة الزراعية صدهاء أيضاً في بعض
القصص الأخرى^(١٨). وبذلك نستطيع أن نعلم ذلك الدور الذى يقوم به (أنوريس)

H. Grapow, Die bildlichen Ausdrücke des Ägyptischen. Leipzig 1924, (١١)
S. 70 ff.

K. Sethe, Altaegyptische Ordenszeichnungen. in Zeitschrift fuer (٢١)
ägyptische Sprache und Altertumskunde. Bd. 48 (1911) S. 143.

(٢٢) كما كان الأسرى في «مف» و«دير أجبرارى» و«السكاب» وغيرها.

K. Sethe, Urkunden der 18. Dynastie, Bd. II, 356; P. Lacau, Textes (٢٣)
religieux égyptiens, Nr. 11.

(٢٤) وفى «تل اليهودية» الآن.

K. Sethe, Urgeschichte und älteste Religion der Ägypter, §§ 27, 120. (٢٥)

G. Schweinfurth, Im Herzen von Afrika 3, S. 33; P. E. Newberry, Egypt (٢٦)
as a Field for Anthropological Research; Ed. Meyer, Geschichte des Altertums,
1 Bd. 2. Hälfte, 1921, § 179.

(٢٧) على نحو ما يتضح من «تمة حوراس اله ادفو» ومن «تمة الأخوين».

كهاثد^(١)، وأن تمثله كهدى لاهتمام المصريين بهيدحيوانات الصحراء. ولعلنا نجد الدليل على ذلك من (قصة أنوريس) نفسها فيما لاحظه (يونكر) من أن في سيراتها مبادل فعلا على الصائد الذي يقع صيده^(٢)، كما نجد أيضاً في استخدام (أنوريس) الشبكة وجبل الصيد^(٣)، وفي تمثيله على هيئة الصائد كما يتضح من صورته على جدران المعابد. على أنه مما يلفت النظر أن النصوص المختلفة تصف بطله القصة في موطنها الأصلي في شكل لبؤة^(٤)، ولعل ذلك يرجع إلى أن اللبؤة أشد ضراوة من الأسد حتى أن العرب يضربون بمجرأتها المثل فيقولون (أجرأ من اللبؤة). لهذا كله ليست هناك ضرورة تدعو إلى أن نذهب مع (يونكر) إلى أن بطله القصة إلهة أجنبية، أحضرت بالقوة أو الحيلة إلى وادي النيل، أو أنه ربما كان لمبادتها في مصر وعندبدو الصحراء على السواء أثر في ابتداء قصة عن جلبها من الخارج إلى مصر على نحو ما ابتدعت (أسطورة حاتمور)، إذ لا يكاد يبدو الأمر فيها أعقد أن (قصة أنوريس) في لبائها قد صاغها الصيادون ورجال القوافل عن أجرأ حيوانات الصحراء التي أقاموا لمبادتها المياكي في طرق الوديان يترضونها فيها، وإن كان ذلك في نفس الوقت لم ينفع الصيادين من صيدها على نحو ما كانوا يصطادون الثور البري ويقدمونه، وعلى نحو ما كان تقديس بعض أفراد الحيوانات والهوام في الأزمنة القديمة لم يكن ليحول دون قتل واستئصال غيرها من الأفراد.



على أن الأمر لا يقف بهذه القصة عند هذا الحد، إذ مما يسترعى النظر صفة (أنوريس) الحرية، التي تتضح من سائر النصوص بصفة عامة. لذلك لا مندوحة

Junker, op cit., S. 2-3, 5, 125.

(١)

Ibidem, S. 77.

(٢)

Ibidem. S. 5, 49, 151.

(٣)

(٤) لبأ عدا (بردية لينز)، انظر صفحة ٩٦. ومع ذلك قد ورد في هذه البردية أنها استحال في وقت غضبها إلى لبؤة، انظر:

W. Spiegelberg, Der ägyptische Mythos, S. 884.

هنا عن التساؤل عن علة ذلك ومحاولة معرفة ما يمكن أن يدل عليه . حقا لقد دلال (يونكر) على أن (أنوريس) كان محاربا^(١١) ، وأشار إلى أن الملك عندما كان يتخذ شخصية (أنوريس) وهو يؤدي بعض الطقوس الدينية ، كان يمثل وهو يطن شخصا كان يرمز به إلى الاله (ست)^(١٢) ، كما لاحظ أن الآلهة التي ينسب إلى دائرتها (أنوريس) ، كانت تعتبر كتنزة للبلاد الأجنبية وقاهرة للبدو^(١٣) ، مما يدل على أن الصفة التي تطلب على (أنوريس) أو على من اتخذ شخصيته هي صفة المحارب ، حتى أن الأغريق ساووه بالهم (آرس)^(١٤) . على أن (يونكر) وقف عند هذا الحد وشغل بالتدليل على الصلة بين قصة (أنوريس) وبين قصص (حوراس) ، وبذلك لم يزل طابع القصة الحربي والسياسي ما يستحقه من جلاء وتفصيل وبقي كثير من معالمها غامضا في حاجة إلى الشرح .

إلى جانب الصفة الحربية لبطل القصة أصبحت بلاد الثوبة أو بالأحرى محارواها الشرقية مسرحا لحوادث القصة ، فهي مقر بطلتها^(١٥) وإليها سار (أنوريس) أو من قام بدوره ، وبها ارتبطت صفاته الحربية^(١٦) . حقا لقد ألح (يونكر) إلى أن (كنست) التي دلل على أنها الصحراء الشرقية لبلاد الثوبة^(١٧) ، كانت وطن السباع^(١٨) ، على أن هذا وحده لا يكفي للتدليل على ما أصبح لبلاد الثوبة من شأن في هذه القصة ، وخاصة إذا لاحظنا أنه كان لا يزال يكثر في محاري مصر حتى في عهد الأسرات مختلف أنواع الحيوان ومنها السباع على نحو ما أوضحنا من قبل ، كما أنه لا يكفي أيضا للتدليل على ما أصبح لبطل القصة من صفة

Junker, op. cit., S. 2, 3, 5, 53, 57-8.

(١١)

Ibidem, S. 3, 102.

(١٢)

Ibidem, S. 60-1.

(١٣)

Ibidem, S. 3, 88.

(١٤)

Ibidem, S. 3, 10, 69, 71 ff.

(١٥)

Ibidem, S. 2, 10, 68-8, 77, 95, 102.

(١٦)

Ibidem, S. 78 ff.

(١٧)

Junker, Der Auszug..., S. 20.

(١٨)

حرية ترتبط ببلاد القوية ، إذ هما لا يخلو من دلالة كبيرة بأن (أرهمنوفس) الذى يتخذ شخصية (أنوريس) فى بعض النصوص كان يعتبر (طاراد الأعداء من مصر) ^(١) وأنه الأسد الجبوى الذى يحى الحدود فى الجنوب ^(٢) ، وفى أكتافها ما يشير إلى بعض الأزمان والأخطار ، إذ جاء عنه أنه « ارتقى جبل فى (البتون) ، ذو النخذ القوية فى وقت الغنة ^(٣) » . ومن هذا القيل أيضاً ما جاء عن (نحوت سيد نبس) الذى يتخذ شخصية (أنوريس) فى بعض النصوص ^(٤) ، فقد ذكر عنه أنه « الحاكم الضبط لبلاد الأجنبية الذى يعد الثووين عن مصر ^(٥) » وأنه « هو الذى يعد الثووين عن (عين رع) (مصر) ^(٦) » . إلى جانب هذا تصور (بردية هاروس) السحرية (أنوريس) كمحارب البرابرة وتذكر عنه أنه أخضع سكان للناور الثووين وأنه ذبح بدو آيا ^(٧) . وما بلغت النظر أيضاً ما أشار إليه (يونكر) من علاقة بين (أنوريس) وكل من (سيد) و (ح) ^(٨) . وقد كان (سيد) يعتبر محارباً وحامى الدولة وحرار الحدود الذى يصق الأسبوين ^(٩) ، كما كان يعتبر أيضاً سيد الشرق ^(١٠) ، أما (ح) فقد جاء عنه أنه هو الذى يصق الأسبوين كما كان يقدم لملك الحنجر لدمج الشعوب الأجنبية ^(١١) . فإذا لاحظنا أن (سيد) و (ح)

Junker, Der Auszug... S. 41.

Junker, Die Onurislegende, S. 102.

Ibidem, S. 7.

Ibidem, S. 8 ff.

Ibidem, S. 10.

Ibidem, S. 73.

Ibidem, S. 51.

Ibidem, S. 53.

Ibidem, S. 47.

Ibidem, S. 48.

وكان يعد فى المقاطعة المنشرين من مقاطعات الوجه البحرى وذلك فى « مخط الحنة »

جنوب غربى « ففوس » . انظر :

K. Sethe, Urgeschichte und älteste Religion der Aegypter, §§ 19, 68.

Junker, op. cit., S. 48.

وكان يعد فى المقاطعة السابعة من مقاطعات الوجه البحرى ، وهو يمثل صحراء ليبيا

K. Sethe, op. cit., § 20.

أو جزءاً منها . انظر :

كلما عبدان في شرق افوجه البحرى وغربه حيث كانت تكثر غارات البدو واعداهاهم أدركنا العلاقة بين ألقابها ونسبتها وبين الأحداث التي كانت تعرض لها حدود مصر من قبل الأسويين والنجيين . لهذا لانخطئ إذا قلنا إنه يتجلى فيما أسلفنا ذكره من ألقاب (أنوريس) أو من اتخذ شخصيته سدى الأحداث التي تعرضت لها حدود مصر في الجنوب من قبل بلاد النوبة . إلى جانب هذا لقد جاء عن بطلة القصة أنها «نحى بلاد النوبة وقد تحول قلبها إلى بلاد (حوراس) (مصر)»^(١) ، كما أنه ورد ذكر بلاد النوبة^(٢) وإلها (ددون)^(٣) في متون الأهرامات من أواخر الدولة القديمة وذلك في مناسبات مختلفة : ومما جاء فيها عن الملك المتوفى أنه «الثور العظيم الذى صرع كنت»^(٤) ، وفي موضع آخر نجى الملك أربعة آلهة جاء عنهم أنهم يرضون عندما يرون ساكنة (كنت) وأنهم يبلردون النجوم من أجل السلام^(٥) . ولقد سمي إله الشمس فيما بعد «نور كنت»^(٦) . وفي هذا كله ما يدل على أن علاقة مصر ببلاد النوبة وما تعرضت له من أحداث قد تركت أصداءها في متون الأهرامات وغيرها ومنها (قصة أنوريس) . على أنه لا سبيل الآن إلى تمييز الأحداث بالذات التي تركت صداها في هذه القصة على وجه اليقين ، غير أنه مما يبين على تقدير هذه الأحداث معرفة طبيعة بلاد النوبة وصالاتها بمصر على وجه الأجمال منذ أقدم الأزمنة .

لا تكاد الأرض الصالحة للزراعة في الوقت الحاضر في بلاد النوبة السفلى تمتد شريطاً ضيقاً على جانبي النهر مما يجعل فلاحة الأرض محدودة في هذه المنطقة ، وقد أدى هذا طبيعة الحال إلى قلة المدن والآلهة بالسكان وابتداء

Junker, op. cit., S. 98, Anm. 2; 111; vgl. auch S. 134.

(١)

K. Sethe, Die altägyptischen Pyramidentexte, §§ 126, 250, 1141, 1246, 1541.

(٢)

Ibidem, §§ 904, 1478.

(٣)

Ibidem, § 121 b.

(٤)

Ibidem, § 1207 (= Junker, op. cit., S. 78).

(٥)

Junker, Der Ausrug..., S. 24.

(٦)

بعضها عن بعض كما أدى إلى فقر الأهالي المدفع . ولم يكن الأمر في الزمن القديم يختلف كثيراً عما هو عليه في الوقت الحاضر . تلك كانت ولا تزال بلاد النوبة بطبيعتها ترتبط في حياتها أشد الارتباط بمنطقة الوادي الحبيب في مصر . على أنه مع فقر بلاد النوبة من الناحية الزراعية فقد كان الذهب يكثر في مرتعاتها الشرقية مما جعل لها قيمة كبيرة في نظر المصريين ضواًب عصورهم القديمة ^(١) ، كما كان وجود سخور الجرايت والديوريت وغيرها في صحاريها ما نفتت نظر المصريين إليها لأهمية هذه الصخور في صناعة الأواني والتماثيل وتشييد المعابد والمقابر . علاوة على هذا لقد كانت بلاد النوبة بطبيعة موقعها الطريق الطبيعي لمتجات السودان إلى مصر ، إذ كان لا بد للتوغل أن تجاز وديانها حاملة بضائع أفريقيا ومن أهمها العاج والأبنوس وبريش الزمان وجلود الحيوانات . وكانت تنزل في الصحراء الشرقية حتى البحر الأحمر قبائل من البدو كان من شأنها الاغارة باستمرار على طرق القوافل وعلى السكان المتقيين في البلاد المتأثرة على ضفتي النيل . وكان هؤلاء السكان يؤلفون مع سكان الوجه القبلي في عهدي « البداري » و « قادة الأولى » وحدة جنسية وثقافية ^(٢) . وقد أثبتت الكشوف الأثرية أن التوطين امتدت مواطن إقامتهم في الجزء الجنوبي من مصر شمالي « أسوان » ، حتى أن المقاطعة الأولى من مقاطعات الوجه القبلي كانت تسمى « أرض التوطين » ^(٣) .

G. Schweinfurth, Die Wiederaufnahme des alten Goldminen-Betriebs in (١)
Ägypten und Nubien, in Annales du Service des Antiquités, t. IV, p. 278 ff ;

J. H. Breasted, Ancient Records of Egypt, I, § 662 ; II, 494-5, 538-9, 559, 1035 ; J. H. Breasted, A History of the ancient Egyptians, 1931, pp. 142, 154, 156, 235-6, 238-9, 241 ; E. Meyer, Geschichte des Altertums, I, Bd. 2, Heft 12, 1921, § 225.

G. Brunton and G. Caton-Thompson, The Badarian Civilisation, London (٢)
1928, p. 40 ;

H. Junker, Die Entwicklung der vorgeschichtlichen Kultur in Ägypten (Festschrift fuer P. W. Schmidt, Wien 1928), S. 866-69 ; H. Junker, und L. Delaporte, Die Völker des antiken Orients, 1933, S. 10 ; H. Junker, Toeschke, S. 10.

H. Junker, Bericht ueber die Grabungen der Akademie der Wissenschaften (٣)
in Wien auf den Friedhoefen von El-Kubauieh-Sued, Wien 1919, S. III ;

J. H. Breasted, A History of the ancient Egyptians, 1931, p. 40.

وإما وإن كنا لانعلم شيئاً عن الأحداث السياسية والحربية بين مصر وبلاد النوبة في العصور السحيقة ، إلا أنه مما يلقي عليها بعض الضوء علاقة مصر بهذه البلاد في عهد الأسرات ^(١١) . ومنها يتضح أنه ظلت تتجاذبها طوال العصور التاريخية القديمة الصلات المختلفة ، وأن مصر كانت تحرص دائماً على تمكينها من استئثار مناجم الذهب في صحراء النوبة الشرقية ، كما كانت تحرص أيضاً على تأمين طرق القوافل لتضمن بذلك استيراد حاصلات بلاد النوبة والأفضار الجنوبية . وقد كان لها يمتاز به سكان بلاد النوبة من صفات حرية أثره في تجميعهم للحراسة وفي فرق الجيش المساعدة ^(١٢) . ولذلك كانت مصر مضطرة دائماً إلى إيجاد الثورات في هذه البلاد وإلى ردع بدو الصحراء وكبح غاراتهم ورد عديانهم مما اقتضاها جهوداً حربية مستمرة . ولا يظن أن الأمر كان على قبض ذلك تماماً في عصور ما قبل الأسرات ، وخاصة إذا لاحظنا أنه كانت تجمع مصر وبلاد النوبة في البداية كما ذكرنا وحدة جنسية وثقافية ، وأن مصر نفسها في تلك العصور كانت حافلة بالأحداث المختلفة التي تركت آثارها واضحة في أساطيرها وعقائدها .

ومع هذا يلاحظ أنه ليس فيما حفظ لنا من نصوص (قصة أنوريس) ما يشير صراحة إلى أية موقعة حرية أو إلى علاقة مصر ببلاد النوبة . على أنه لا يجب أن يكون لهذا شأن كبير ، فما ينبغي أن نتى أن ما حفظ لنا من النص لا يبدو في الغالب شذرات متفرقة هنا وهناك على جدران المعابد من العصر

(١١) راجع : A. E. P. Weigall, A Report on the Antiquities of Lower Nubia, Oxford 1907, p. 4 ff.; G. A. Reizner, Archaeological Report, in The Archaeological Survey of Nubia, Report for 1907-1908, vol. I, Cairo 1910, p. 331 ff.; G. Roeder, Die Geschichte Nubiens und des Sudans, in Klio, Bd. XII, S. 88 ff.; H. Junker, El-Kubanieh-Sued, S. 9 ff.; El-Kubanieh-Nord, S. III ff.
(١٢) A. Erman, Aus den Papyrus der koeniglichen Museen, Berlin 1899, S. 91; (١٣) L. Kisha, Die Reliefs und Malereien des Mittleren Reiches, 1922, S. 159 f.; Ed. Meyer, Geschichte des Altertums, I, Bd. 2, Haeftc, 1921, § 241, 244, 254, 257; 2. Bd. I. Abt. 1928, S. 137; J. H. Breasted, A History of the Ancient Egyptians, 1931, p. 82, 120-1, 123.

« اليوناني الروماني » : وأنه من الطبيعي أن يكون الزمن قد عني على ذكرى تلك الأحداث ، فربت من القصة ولم يبق منها فيها إلا صداها . يضاف إلى هذا أن ما غلب على القصة من طابع الحضارة المصرية مما استدلل عليه فيما بعد ثم ثويلا ثويلا فليكن لا بد أن ساعد على إغفال هذه الأحداث . على أنه من الجائز أيضاً أنه لم تكن هناك ضرورة تدعو إلى تسجيل ما يكون قد بقي عليه الزمن منها على جدران المعابد المتأخرة اكثفاء بتسجيل ما ينسق وتقديس أبطال القصة وسيبقى أيضاً مع ما يقضيه النقش على الجدران من إجمال واختصار . ومن الجائز أيضاً ولعله أكثر احتمالاً أن طبيعة علاقة مصر ببلاد ثوبة : وبعبارة أخرى طبيعة الأحداث التي تركت صداها في القصة لم تكن تدعو في الأصل إلى أكثر من التلميح والاشارة المتضمنة ، لأنها لم تكن تمدو حد التواترات وأحداث التأسيسية ، إذ كان من طبيعة بدو الصحراء كما ذكرنا الاغارة تهب ثم القرار في فيافي الصحراء ، مما كان يتعذر معه الالتقاء بهم في مواقع مألوفة خاصة ، يمكن أن يتردد صداها قويا وانحيا في وعي الزمن ، حتى كان يمكن أن يترك هذا أثره واضحاً كذلك في النقص والأساطير . وإما لتجد مصداق ذلك في (قصة حوراس إله ادفو)^(١) ، ففي بدايتها ما يشير إلى أن (حوراس) كان في حلة حربية في بلاد الثوبة ، على أن ذلك لم يذكر إلا باقتضاب شديد على عكس ما جاء في هذه القصة نفسها عن معارك (حوراس) وحروبه في مقاطعات مصر^(٢) . وإذا كانت حروبه هذه ترجع إلى أحداث سياسية ومواقع حربية^(٣) ، رددت أصداءها الأيام وأضنى الزمن على أبطالها ثوب القداسة وصفات الآلهة فتأقلمها المصريون في إطار اسطوري ، فإن في الاشارة إلى الحملة الحربية في بلاد الثوبة ترددا لصدى علاقة مصر ببلاد الثوبة كما أن في اقتضاب ذكرها ما يشير إلى طبيعة هذه العلاقة على نحو ما وصفنا .

Junker, Die Oaurislegende..., S. 28; E. Naville, Textes relatifs au Mythe d'Horus, 1870. (١)

Junker, op. cit., S. 15. (٢)

Ibidem, S. 20, 28, 60. (٣)

إلى جانب هذا لقد أشار (يونكر) إلى أن (قصة عين حوراس المفتصة) كانت أصلاً (لقصة عين حوراس النضي)^(١١)، فإذا كانت القصة الأولى قد حكت في الأصل حول بعض الأحداث السياسية في مصر^(١٢)، فإنه يبدو من المعقول أن القصة الثانية ذات طابع سياسي ورثته عن النصبة الأصلية، ولما كانت قصص (حوراس) وخاصة (قصة عين حوراس النضي) قد تركت أكبر الأثر على (قصة أنوريس)^(١٣) فإنه من المعقول أيضاً أن هذه القصة ذات طابع سياسي. ومع ذلك يبدو أننا أمام ثلاثة احتمالات، إما أن تكون صلات مصر ببلاد النوبة قد تركت صداها مباشرة في (قصة أنوريس) الأصلية قبل امتزاج بطلها بالإله (حوراس) وتأثره بما حيك حوله من قصص وبذلك أصبحت (قصة أنوريس) ذات طابع سياسي، ساعد على انساقها مع قصص (حوراس) وخاصة (قصة عين حوراس النضي)، أو أن تلك الصلات وما لازمها من أحداث قد وجدت صداها أول الأمر في (قصة العين النضي) ومن ثم إلى (قصة أنوريس)، أو أنه كانت هناك قصة مستقلة تردد فيها صدى علاقة مصر ببلاد النوبة، امتزجت بها (قصة أنوريس) الأصلية ثم انصبت بعد ذلك مع ما حيك عن (حوراس) من قصص، غير أن ما لدينا من نصوص لا يسمح بترجيح أحد هذه الاحتمالات على غيره.

على أية حال نستطيع في ضوء صلات مصر ببلاد النوبة أن نقم كثيراً من عناصر (قصة أنوريس) على أحسن وجه، فيمكن مثلاً أن نقم كيف نسي أن تصبح بلاد النوبة أو صحرانها الشرقية مسرحاً للقصة وموطناً لبطلها، كما يتسرفهم ابتعاد بطله القصة عن أبيها^(١٤) وإقامتها في بلاد النوبة حادثة عليه^(١٥) مولية ظهرها

Junker, op. cit., S. 134.

Ibidem, S. 139-40.

Ibidem, S. 134, 143 ff.

(١١)

(١٢)

(١٣)

(١٤) لاحظ «يونكر» أن ما حفظ لنا من قصص عن «قصة العين النضي» لم يحفل بتبليغ السبب الذي من أجله اجتمعت العين عن صاحبها وذلك لأن الفرض الأساسي إنما كان ترينتها ومصالحتها (Junker, op. cit., S. 134). على أنه إذا كانت هذه القصة صدى لأحداث سياسية كما ذكرنا ظل إنباد العين عن صاحبها كان في الأصل يكنى عن اتصال الوجه القبيح عن الوجه البحري في حكومة مستقلة وربما عن اتصال بلاد النوبة عن مصر.

W. Spiegelberg, Der ägyptische Mythos..., S. 380.

(١٥)

إلى مصر غضبي، مما أنساها محاسنها وميزاتها حتى دنا الأمر الى وصفها لها وعرضها عليها من جديد^(١١)، وبذلك تحول قلبها إلى مصر واتحدت مع أخيها^(١٢). ولعلنا في هذا الضوء أيضاً نستطيع أن نفهم على الوجه الصحيح ما لاحظته (يونكر) من أن بلاد النوبة كانت تلقب (البعدة) على نحو ما أشير إلى بطله القصة في اسم أخيها (أنوريس) (جالب البعدة)^(١٣)، كما نستطيع أن نفهم كثيراً من ألقاب (أنوريس) أو من قام بدوره وكيف اعتبر (طارد الأعداء من مصر) والأسد الجنوبي الذي يحمي الحدود في الجنوب و (الذي يبعد التوطين عن مصر) كما يمكن أن نفهم معنى اتحاده بأخته^(١٤) واحتضانه إياها^(١٥). وأخيراً لعل فيما جاء عن رضية بطله القصة ومصالحاتها، وفيما ذكر في بعض النصوص من أنها جلبت إلى مصر لحماية أبيها^(١٦)، ومن أنها تملأ دار أبيها بمقتنياتها الجميلة^(١٧) ما يشير إلى تهديدة الثورات التي كان يكثر قيامها في بلاد النوبة، ورد غارات البدو عنها، وإلى تجنيد الفرق المساعدة في الجيش المصري من فائلها، وإلى استيراد متجانيها.

(١١) يذهب «يونكر» إلى أن بطله القصة في الأصل إلهة أجنبية جلبت إلى مصر لتستقر بها، وإنها عند مغادرتها عين الله الضوء وابنته صارت تستقر أيضاً كأنها خرجت من مصر قبل أن تهب إليها. وهو يرى أيضاً أن لها جاء في «بردية ليند» من أنها جاءت إلى مصر بعد أن كانت قد أولتها ظهرها ما يتناقض مع استنباطها بوصفها عانس مصر ومع إثارة شيتها بطعام مصري، لأنها إذا كانت في مصر في الزمن الأول فقد كان يجب أن تعرف طبيعة بلادها ومتجانيها. وهو يريد على ذلك بأن القصة حسب ما جاءت في «بردية ليند» حاولت تحليل هذا التناقض بأن بطله القصة نت عانس مصر وما يتصل بها مما يسمح بالقول بأنه كانت هناك رواية مختلفة. على أنه في ضوء علاقة مصر ببلاد النوبة يمكن فهم ما جاء في هذه البردية دون الحاجة إلى أن نذهب إلى ما ذهب إليه «يونكر».

Junker, op. cit., S. ٦.

(٢)

Junker, Der Ausergeb., S. 25; Junker, Die Onurialegende, S. 78, Anm. 1.

(٣)

Junker, Die Onurialegende, S. 8.

(٤)

Ibidem, S. 7, 117, 118.

(٥)

Ibidem, S. 95, 98, 9

(٦)

لاحظ «يونكر» أن احضارها لمساعدة أبيها وقت التده طابع غير أصيل في القصة. ومع هذا يلاحظ أن النصوص المختلفة تحفل كثيراً بإبراز هذا النرض مما يدل على ما كان له من شأن.

(٧)

Junker, op. cit., S. 111.

يقي لنا بعد هذا أن تتساءل عن عصر الأحداث التي تركت صداها في هذه القصة ، أكلن ذلك فيما قبل عهد الأسرات أم في الصور التاريخية القديمة ؟ في الواقع لا سبل إلى تحديد ذلك عن وجه لفتين ، على أنه ليس من شك في أنه سابق لتأويل القصة وتوابعها . وقد كان هذا التأويل لم يحدث إلا بعد امتزاجها وأتباعها بعض ما حدث حول (حوراس) من قصص ترجع حواشيها إلى عصور ما قبل الأسرات . لذلك ليس هناك ما يمنع من الاعتقاد بأن هذه الأحداث إنما ترجع أيضاً إلى تلك العصور . على أنه من جهة أخرى ليس ثمة ما يمنع من أن علاقة مصر ببلاد ثوبة في عهد الأسرات ومما صاحبها من أحداث ، إن لم تكن قد تركت صداها مباشرة في هذه القصة ، فقد ساعدت على الأقل على احتفاظ هذه القصة بعدي الأحداث القديمة . ولعل هذا يجد ما يؤيده في بعض ألقاب بطل القصة وبطلها ، إذ تبدو كأنها صياغة جديدة تعتمد على ذكريات حديثة العهد ^(١١) .



بعد هذا كله لا يزال للقصة طابع يلب ما عداها ، إذ مما يجدر ملاحظته أن سائر ما حفظ لنا من نصوص يضي على بطله القصة في بلاد الثوبة طابعاً قوياً من الضراوة . وقد عرف فيها (تحوت) هذه الطبيعة ، فأخذ يروضها ويقن في ترضيتها . ويرى (يونكر) أن ترضية بطله القصة عنصر دخل على القصة الأصلية ، اكتسبته من امتزاجها « بقصة عن حوراس الغضي ^(١٢) » ، على أنه مهما يكن من أمر فإنه لا يكاد يطرئ الشك إلى أنه أصبحت له دلالة في « قصة أنوريس » .

وما تكاد بطله القصة تهبط أرض مصر حتى تستحيل إلى غزال وديع ^(١٣) ، وفي ماء البحيرة المقدسة تطهر ^(١٤) ، ومن ثم تستحيل إلى امرأة جميلة بلوعة

(١١) يؤيد هذا ما لاحظته « يونكر » من تنجيز في أسماء بعض الآلهة وألقابها في خلال Junker. op. cit., S. 70.

(١٢) Ibidem, S. 128-9.

(١٣) Junker, Der anzug..., S. 46 ; Junker, Die Onurislegende, S. 73, Ann. 5 ; 89-90.

(١٤) Junker, Die Onurislegende, S. 106, 108 ; vgl. auch S. 127.

الجمال والقوام . وقد ذهب (زيتا) إلى أن هذا التطهر لا يبدو الاستحمام في ماء التبل ، على أن (يونسكر) أضاف إلى ذلك أنه ربما كان من الواجب أن تطهر الالهة الصحراء قبل دخولها البلاد المتحضرة^(١) ، كما لاحظ أنه ربما كانت هناك علاقة بين تطهرها وبين تطهير (عين حوراس)^(٢) ، وأشار إلى أن بعض النصوص تقرر بين تطهر الإلهة وبين تبريد حرارتها وحيثا طبيعتها ، على أنه رأى أيضاً في تبريد سورة الإلهة طابعاً غير أصيل في (قصة أنوريس) اشتقته من (قصة العين النضي) ، كما رأى أن في سورة الإلهة وحيثا طبيعتها تسييراً رمزياً ، ولذلك ذهب إلى أن المراد من تبريد سورتها في البحيرة المقدسة هو قبل كل شيء تهدئة غضبها^(٣) . على أنما مع ذلك نلاحظ أنه من الجائز أيضاً أن تبريد سورتها يرجع إلى (قصة أنوريس) الأصلية ، مما كان يتفق وعبادة الإلهة البوثة ، ومن الجائز أيضاً أنه يرجع إليها كذلك بعد أن تركت فيها الأحداث السياسية بين مصر وبلاد النوبة صداها ، وفي هذه الحالة يبدو واضحاً أنه قد كُتبت بتبريد سورة الإلهة عن تهدئة التورات في بلاد النوبة . على أية حال يلاحظ في تراكيب القصة وعباراتها أنها أصبحت تدل على معاني وأفكار رمزية ، أخرجتها عن المعاني الأصلية ، وأولتها إلى أغراض ومعاني جديدة . لذلك يبدو من غير المستبعد أن تطهر الإلهة في البحيرة المقدسة أصبح في هذه القصة ذا معنى رمزي ، كنى به عما أزال عن بطله القصة أوضاع حياتها في الصحراء ، مما أحاطها إلى امرأة فاتمة الجمال^(٤) ، على نحو ما استحال

(١) على نحو ما تطهر « ستوى » عند وجوعه الى مصر من سوريا .

Junker, op. cit., S. 129.

Ibidem, S. 126 ff.

(٣)

(٤) أشار « يونسكر » الى أنه تحت تأثير « قصة حنخور » وبامتزاج « خنوت » و « حنخور » و « سحت » مما لم تبد الالهة التي جلبت الى مصر لِبوثة صارية وإنما أصبحت في شكل انثى « كحانخور الجيلة » (Junker, op. cit., F. 67, 69, 166, 100.)
وانتا وإن كنا لا نذكر أثر التصويرات والقصص الدينية بنفسها على بعض ، إلا أننا نرى الى جانب ذلك أنه لا يجب التقليل من شأن أثر الحضارة المصرية على هذه التصويرات والقصص كما سيتضح فيما بعد .

إلى غزال ودج بمجرد هبوطها أرض مصر . على أنه مما يمكن من أمر فانه يلاحظ أن هناك اختلافاً واضحاً في طبيعة بطلة القصة قبل وبعد دخولها مصر^(١) ، فقد غدت في مصر الزوجة الجميلة^(٢) والأخت الحسنة^(٣) كما أصبحت إلهة الحب والطرب^(٤) . لهذا لنا أن نساء عن السرى في ذلك الاختلاف القاهرة في طبيعتها ، وعماً إذا كان المصريون قد كانوا يذكرون عن بعض المآثر في المراحل الأخيرة من تطور القصة .

يدل سائر ما حفظ لنا عن المصريين على روح متحضرة وجدت صداها في تصورها وأساطيرهم وعقائدهم الدينية ، وإنه لتكفيها هنا الإشارة إلى أن تصوراتهم الدينية تتفق مع حياتهم المعاصرة النسالة^(٥) ، وتحقق بصفة عامة مما يثير الرعب والفرع . وزجج أيضاً إلى تلك الروح المتحضرة الحركة العامة في الفن المصري ، التي جنت عن تمثيل الآلهة في شكل حيواني تام ، وآثرت تمثيلها بجسم إنسان ورأس حيوان ، والتي بلغت تمامها في بداية عهد الاسرات^(٦) . وإذا كنا في الوقت الحاضر نجهل ملابس هذه الحركة وظروفها ، فليس من شك في أنها تدل على روح أرقى حضارة وأكثر تقدماً مما يدل عليه تمثيل الآلهة على شكل حيوان تام ، كما أنه كانت تحمدها الرغبة في التوفيق بين صور الآلهة وبين ما ترويه القصص والأساطير عنها من أعمال وصفات . ولقد وفق الفنان المصري أعظم توفيق في تمثيل آلهته على النحو الجديد ، فجاءت أشكالاً غاية في الاتساق قبض حياة وقوة مما يدل على حسن ذوق وبراعة فائقة^(٧) .

Junker, *op. cit.*, S. 89-90, 165. (١)

Ibidem, S. 8, 50, 69, 90. (٢)

Ibidem, S. 29, 69. (٣)

Ibidem, S. 128. (٤)

A. Erman Die Religion der Aegypter, 1934, S. 5. (٥)

A. Erman, Die Religion der Aegypter, 1934, S. 9; K. Sethe, Uebersichte..., § 30 ff. (٦)

H. Schaefer, Von ägyptischer Kunst, 1930, S. 36; K. Sethe, Uebersichte..., § 32. (٧)

ومما يتصل أيضاً بموضوع قصتنا أشد الاتصال ما يلاحظ من أن الفنان المصري جثع منذ عهد بداية الأسرات عن تمثيل الحيوانات في حالتها الوحشية إلى تمثيلها في حالة الهدوء والاستقرار، ويتجلى هذا بوضوح في تماثيل الأسد^(١). ففي عهد بداية الأسرات كان هناك طرازان مختلفان لتمثيل الأسد الراض، أحدهما وهو الطراز القديم بمثته وقد رفع رأسه قليلاً مكشراً عن أنبابه، في حين يستقر ذنبه على ظهره مباشرة في وضع غير طبيعي، يرجح أن الفرض منه تمثيل حركة الذيل عند التعصب، غير أن طيعة الحجر الذي صنع منه التمثال قد دعا إلى تمثيله في هذا الوضع^(٢). أما الطراز الثاني أو الأسلوب الحديث فيمثله وقامه منقن وذيله ملتف في وضع جميل حول جانبه الأيمن^(٣). فإذا كان الطراز الأول يمثل الاسد في حالة الوحشية، فإن الطراز الثاني، الذي التزمه الفن المصري في جميع عصوره التاريخية، قد نحاشي تمثيله على هذه الحالة، وآثر تمثيله وقد هدأت شرته وسكنت وحشيته، دون أن يفقد بذلك شيئاً من طبيعته، حتى ليخيل للناظر إليه أنه بالرغم من هدوئه وسكونه قد تهور وحشيته في أية لحظة من اللحظات، بما يدل على أن التمثال قد قصد من ذلك أن يمثله وقد ادخر قوته وأكثن وحشيته بدلاً من أن تستل ضرارته للبيان في مظهره فاتصاف ذيله. وليس من شك في أن الفنان قد صدر في ذلك عن روح عصره وما أفادته الحضارة المصرية من تقدم ثقافي. ومما يتصل بهذا أيضاً وله علاقة مباشرة (بقصة أوريس) أن الآلهة المصرية التي تمثّلها المصريون في شكل لبؤة كانت في الاصل ذات صفات مروعة ولكنها

A. Scharff, Die Altertümer der Vor- und Frühzeit Ägyptens, II, 1929. (١)
S. 57, Abb. 40-42 Taf. 18; A. Scharff, in Handbuch der Archäologie,
2. Lieferung, S. 449-50; H. Schafer, Von ägyptischer Kunst, S. 15, 18, Taf.
43, 47 (1,2), 54 (1); H. Kees, Die Befriedung des Raubtiers, in Zeit. fuer äg.
Sprache und Altertumskunde, Bd. 67 (1931), S. 56 ff.

H. Schafer, Von ägyptischer Kunst, S. 361, Anm. 15 b; F. Petrie, (٢)
Prehistoric Egypt, Taf. VIII, 25, 27, 28; F. Petrie, The Royal Tombs of the
Earliest Dynasties, II, Taf. VI, 3-4; F. Petrie, Kopton, Taf. V, 5; F. Petrie,
Naqada and Ballas, 1896, pl. LX.

F. Petrie, Abydos, part II, 1903, pl. III, 22-23; F. Petrie, Tombs of the (٣)
Courtiers and Oxyrhynchos, 1925, pl. VII, 1-5.

أخذت تتقد تدريجياً مع الزمن صفاتها الطبيعية^(١). ومما لا يخلو أيضاً من دلالة كبيرة أن الإلهة (عنت) ، وقد كانت إلهة القتال في سوريا ، عندما أصبحت إلهة مصرية ، انتهى بها الأمر إلى أن فقدت صفاتها الأصلية وغدت صورة للإلهة (إيزيس) ماثلة الزوجة المحلصة ولأم الرؤوم ، واتخذت (حوراس) ابناً لها^(٢).

على أنه من جهة أخرى كانت القبائل التي تقطن الصحارى المحيطة بمصر لا تزال تعيش عبثة أبداً ، لا يجمعها نظام حكومي متحضر ولا تكاد تستقر على حق ، كما لم يكن لها نصيب من نم الحضارة ، التي تقيا في ظلالها المصريون آجلاً مديدة ، وإنما كانت تعيش على الكر والفقر والتهب والسلب ، وقد لاقى المصريون من شرها وعدوانها الشيء الكثير طوال عصورهم القديمة ، مما كان يضطرهم من وقت إلى آخر إلى إرسان الحملات لتأديبها وكسر شوكتها في مواطن إقامتها . وليس من شك في أنه كان لهذا بطيئة الحان أثره على نفوس المصريين مما قوى اعتزازهم بما وصلوا إليه من حضارة وتقدم ، وزادهم شعوراً بريقهم على سائر ما جاورهم من الشعوب ومنها قبائل بلاد النوبة ، التي دعت الظروف الاقتصادية والتجارية إلى اتصالهم بها . وهذه القبائل لم يقدر لها أن تتدرج في مدارج الحضارة بقدر ما وسع ذلك سكان مصر ، إذ احتفظت بثقافتها وحضارتها القديمة مدة طويلة وخاصة في الأجزاء الجنوبية من بلادها ، حتى أنه كانت لا تزال تسود بينها في عهد الدولة القديمة في مصر حضارة العصر الحجري الحديث^(٣) . ومعنى هذا أن الحضارة المصرية سبقت حضارة بلاد النوبة وخلفتها وراها منذ زمن مبكر . وليس من شك في أن توحيد أجزاء مصر فيما قبل عهد الأسرات ثم في بداية عهد الأسرات قد دفع بالحضارة المصرية خطى واسعة في مدارج التقدم ، في حين كانت تتجاذب بلاد النوبة

A. Erman, Die Religion der Aegyptier, 1924, S. 33 f.

(١)

Ibidem, S. 180.

(٢)

H. Junker, Tschke, S. 10 ; H. Junker und L. Delaporte, Die Voelker des antiken Orients, 1933, S. 10.

(٣)

بطيئة بلادها وسكانها عوامل الفاقة واختلاف . على أن ما كانت مصر تحوزه من تقدم كان يجد عداء وإن كان متأخراً في بلاد النوبة . ومنذ الدولة المتوسطة على الأقل عمد منوك مصر إلى استئجار بلاد النوبة السفلى وصنعها بطابع مصرى . وقد نجحوا في ذلك إلى حد بعيد وخاصة في الدولة الحديثة ، فأُنشئت فيها المدن والحصون ، تقوم فيها المبادئ بعد فيها آلهة مصر وملوكها وملكانها وتعلم الصناعات التويون القتون والصناعات المصرية . وفي عهد « رمسيس الثانى » بلغ صنع بلاد النوبة السفلى بالطابع المصرى غايته ^(١) . غذا لا غربة إذا كان للمصريون وخاصة في الأزمنة القديمة قد رأوا اختلافاً كبيراً بينهم وبين سكان هذه البلاد ، تملوه فرة بين الحضارة والبداءة وبين الوداعة والضراوة .

من هنا كله نستطيع أن نقيم ما يدن عليه الطابع الغالب في « قصة أنوبيس » . وهذا الطابع لا يتسق مع روح الحضارة المصرية أم اتساق لحسب ، وإنما يبر عنها أجل تميز ويميزها قوة واضحة إزاء بداءة بلاد النوبة التي تمثلها بطلتها . ولعل هذه الروح تجلى بوضوح فيما جاء عن (تحوت) وخاصة في (بردية ليدن) من أنه أخذ يستهوى بطة القصة بأحاديثه الجميلة وقصصه المختلفة وأنه قدم لها طاماً مصرياً كان له عليها أثر كبير ^(٢) ، كما يتجلى أيضاً في تحول بطة القصة إلى غزال وديع بدخولها مصر وفي استبدالها استبدالاً رائماً وفي تبريد سورة طبعها ، ثم في استبدالها إلى امرأة جميلة ^(٣) . وفي هذا كله ما يدل على صورة تخالف تماماً الصورة الاعلى للقصة ^(٤) ، حتى أنه يبدو واضحاً أن تقدم الحضارة المصرية وتطور العقائد والتصورات الدينية قد أفاض

J. H. Breasted, The Temples of Lower Nubia, in Amer. J. of Semitic Languages, 1900, p. 1 ff.; J. H. Breasted, A History of the ancient Egyptians, 1931, pp. 240, 310; E. Meyer, Geschichte des Altertums, 2. Bd. 1. Abt. 1921, S. 79 ff., 141-2, 295-6; A. Erman, Life in ancient Egypt, p. 504.

W. Spiegelberg, Die ägyptische Mythos..., S. 881-2.

Junker, Die Onurislegende, S. 89-90.

Ibidem, S. 162.

على عناصر القصة القديمة روحاً جديدة أخرجتها عن معانيها الأصلية وأولتها إلى ما يتفق وما أفادته الحضارة المصرية من تقدم . وبذلك تبدو هذه القصة بما يغلب فيها من طابع وبما أصبحت تدل عليه من معاني وتصورات ، أنها قصة الحضارة المصرية .



ومع هذا يلاحظ أنه يفهم من النصوص المختلفة ، أنه بالرغم مما اكتسبته بطلاة القصة من وداعة ومظهر فائن ، فهي لا تزال تحتفظ إلى جانب ذلك بطبيعتها الضارية ^(١) . فهي الالهة التي تضحك وتغضب . وهي (بست) ^(٢) في حالة الرضاء ، وهي (سخت) ^(٣) في حالة السخط . وهي الالهة ذات القلب المرح ، التي يتقد في حالة الغضب . وهي ذات المئين الواضحين اللتين تضئان بشراً ، فإذا نظرت إلى نحايها رمقتها بينين ضاربتين ، محقتين بالدم ، يقدحان الشرر . وهي سيدة النساء ، والاخت الحناء ، والزوجة الجميلة ، وتاج أيبها ، والالهة المحبوبة عند النساء ، واهلة الحب والموسيقى والطرب ، تمني لها الاغاني الشجية ، ويؤدي أمامها الرقص المنيع ، ويحرق لها البخور العطر ، ويحلي رأسها بأكاليل الزهر ، ومع ذلك فهي سيدة القهقري والرعب ، زعيمة الشياطين المردة ، يطيب لها أن تجرع من دماء أعدائها ، وأن تلطخ جسدها بدمائهم . وهي التي يرتعد منها الناس إذا أرسلت على الحياض شواطئ أعاسها ، والتي يخشون غضبها ويطيب لهم رضاؤها . لذلك كان لا بد من ارضائها على الدوام ، فما كان ينبغي أن يتقد من أمامها التبيذ وألا يقدر لها منه كل يوم قدر واف تقضى حاجتها منه بقدر ما هي سيدة السكر والنشوة الدائمة . وحتى في حالة رضاها بما يبذل لها ، لم تكن

Junker, Der Auzang., S. 7-8.

(١)

(٢) بست (بست) الالهة برأس تلة ، كان متمر عبادتها في « بربط » (تل بربط) : وكانت تعتبر الالهة الحب كما كانت تمثل القوى الناعمة للشمس .

(٣) سخت الالهة برأس ليقة ، انحفضها « بتاح » الاله « منف » زوجا له : وكانت تمتاز صفاتها الضارية وجها لسفك الدماء ، ولذلك يحزن أنها كانت تمثل أيضا القوى المهلكة للشمس .

ضراوتها تخفى ، لأنها لم تكن تبتج إلا بالثبوة القوية والرقص الجامح
وللضحايا الدامية .

في هذا كله تجنى الطبيعة المزدوجة لبطء قصصة : وليس من شك
في أن ضراوتها أثرت بق من طبيعتها وحياتها الأولى في لفظة الأصلية :
أبقت عليها الأديم : واستبقاها المصريون بما عرف عنهم من شدة محافضة
على القديم ، واستبقاها التصويرات الدينية المحافضة وما كانت تقتضيه العبادات
من رجة ورجاء ، وخوف وأمل . وهي مع هذا تتسق آما اتساق مع ما تطورت
إليه لفظة في أكثر مراحلها : فهي إلى جانب ما تدل عليه من الصفات الطبيعية
تنبه : توائم الثورات وغارات البدو في بلاد التوبة مما اقتضى مصر جهودا وأنباء
عظيمة : وهي تمثل أيضا أحسن تمثيل بداوة صحراء التوبة إزاء الحضارة المصرية ،
وتبرز هذه الحضارة في ضوء قوى واضح . ولعله يمثل أيضا في ضراوة بطء
القصة ووداعها استمرار مصر لبلاد التوبة وتمصيرها مع كثرة قيام الثورات فيها
وتمرضها لتأثرات البدو . وأخيرا لعل في هذه الطبيعة المزدوجة ما يتفق وما ذكرناه
عن تماثيل الأسد في عهد الأسرات من احتفاظها بما يوحى بقوة الأسد الطبيعة
بالرغم مما يبدو علي مظهرها من سكون واستمرار .

يتضح من هذا كله أنه يزداد في (قصة أنوريس) مدى حياة الصبد ،
التي كانت من أم مشغل المصريين في عصورهم المختلفة ، كما أنه يزداد فيها أيضا
مدى علاقة مصر ببلاد التوبة وما تعرضت له هذه العلاقة من ثورات وحروب .
وقد أقام الزن على هذه القصة قداسه فكساها ثوبا جديدا من الماني
والتصورات وبذلك غدت تمثل الحضارة المصرية إزاء بداوة بلاد التوبة وتكفي
عن تمصير هذه البلاد وعمديتها . ولقد كسبت أيضا مع الزمن معنى فلكيا
بحيث صارت ترمز إلى احتفاء القمر ثم عودته إلى الظهور ، وهو ما دلل عليه
(يونسكر) . على أن هذا المعنى الجديد لم يستطع أن يمحو الماني القديمة ،

التي لا يقضى فهمها على حقيقتها إلا في ضوء ما أسلفنا من اعتبارات . وعلى ذلك فقد جازت هذه القصة عدة مراحل مختلفة تطورت فيها معانيها ومراميها ، ولا يجب أن يكون هذا متاراً للاستغراب أو الشك وخاصة إذا قدرنا طول الصور التي اجتازتها وتطور حياة المصيرين وأفكارهم وعقائدهم مع شدة محافظتهم على تراثهم القديم . وإذا كانت المبادئ والعقائد المختلفة قد استطاعت أن تترك أصداءها في هذه القصة على نحو ما أثبت الأستاذ (بونكر) ، فليس من المستغرب أن تترك الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وثقافية آثارها عليها أيضاً في ظل تطور تلك العقائد والمبادئ .

تم طبع هذه المجلة بمطبعة جامعة فؤاد الأول
في ٢٨ من ربيع الأول سنة ١٣٦٦
الموافق ١٩ من فبراير سنة ١٩٤٧

محمد زكي خليل

مدير مطبعة جامعة فؤاد الأول

(مطبوعہ جامعہ اسلامیہ کراچی ۱۳۰۱ھ / ۱۹۸۰ء)

ה

Bei Petermann, Ritter-Schmale wird das ה durchgängig wie -t- wiedergegeben. Abū Sa'īd jedoch gibt uns Beispiele dafür, dass das ה als "ta" ث zu bezeichnen ist.

P. "t" R.-S. "t" Abū Sa'īd "t" z.B. Gn. 37. 17. dutina

کی شعیب امریم بلکه دوشینه

כי שבעה עשרים נלכה דודמה

Abū Saʿīd jedoch gibt uns auf S. 219 (Leidener Hs.) ein Beispiel dafür und zwar in arab. Umschrift. ٧ ٧ ٧

٧

Nach Ibn Darta hat das ٧ drei Aussprachen: eine ursprüngliche (wie das ٧ in ٨٧٧) und zwei angenommene (entsprechend den Aussprachen des ٣, also "b" und "w". Belege für diese dreifache Aussprache liefern P. und R.-S.:

- P. "u" R.-S. "u" z.B. Gn. 2, 11. u. Gn. 3, 3. bu.
 P. "w" R.-S. "w" z.B. Gn. 1, 10. walmaqwa (R.-S. welmaqwa).
 P. "w" R.-S. "b" z.B. Gn. 1, 9. jiqqawu (R.-S. jikkābu).
 P. "bb" R.-S. "b" z.B. Gn. 3, 11. sabbitek (R.-S. Sābitek).
 P. "ww" R.-S. "ʔ" z.B. Gn. 4, 18. ujuwwaled
 P. "o" R.-S. "o" z.B. Gn. 37, 29. ebbōr.

Ⓓ

Das Ⓓ wird bei P. und R.-S. in folgenderweise wiedergegeben:

- P. "pp" R.-S. "bb" z.B. Gn. 2, 7. beppō (R.-S. bebbuh 23. appaam (R.-S. ebbām).
 P. "pp" R.-S. "b" z.B. Gn. 2, 10. jipparrad (R.-S. iibārrad).
 P. "f" R.-S. "f" z.B. Gn. 1, 2. fani (R.-S. fāni) 11. firī (R.-S. fīrī).
 P. "ff" R.-S. "ff" z.B. Gn. 3, 2. miffiri (R.-S. miffiri).
 P. "ff" R.-S. "f" z.B. Gn. 3, 5. uneffaqa'u (R.-S. u-nēfāqā'u)
 P. "p" R.-S. "ʔ" z.B. Gn. 49, 4. paʿizta; 14. emmeṣpatēm (emmeṣfatēm); 22. parat.

P. "bb" R.-S. "bb" z.B. Gn. 3, 16. erabbi ארבה
(R.-S. ʿarboi) : Gn. 6, 14. mibbēt מביט
(R.-S. mibbit).

P. "v" R.-S. "bb" z.B. Gn. 4, 15. šeru' atajem כבשתים
(R.-S. šībūnātā'em) Gn. 6, 15. rāva רחבה
(R.-S. rabbah).

Wenn aber das ב als Präfix vor Nomina tritt, so wird es bei R.-S. mit "ef. af und af" (P. ev. av) wiedergegeben. z.B. Gn. 1, 6. ʿftok בתוך (P. evtōk) ; Gn. 1, 26. ašlāmānu בצלמנו (P. evsalamānu) ; Gn. 1, 28. afdēket בדת (P. evdeget) ; 2, 15. ʿfgau בק (P. evgau) ; 3, 19. ʿfzāt בעתה (P. evzaat) ; 6, 14. efkāfar בכפר (P. avkafar).

Wenn wir aber diese Nomina genau untersuchen, so ergibt sich, dass sie alle mit einem der folgenden Konsonanten beginnen: נ-ד-ז-כ-פ-ת

Dies scheint als Regel sich durchgesetzt zu haben. In den anderen Fällen lässt sich keine Regel feststellen.

Hingegen scheint die Aussprache des ב in dem folgenden Beispiel das Šams al-Hukamā auführt, eine andere zu sein : Ex. 28, 43. בבאם אל אהל מועד

Nämlich das erste ב mit Dageš und das zweite mit Rafeh. Dieselbe Ansicht vertritt auch Ibn Darta. Gn. 48, 7.

בבאי מפרן ארם

ד

P. und R.-S. geben das ד mit dem Buchstabe "d" wieder. z.B. Gn. 4, 1. uādam (P. waadam) והאדם : Gn. 11, 1. udēbārēm (P. udewarēm). ודברים Šams al-Hukamā und Ibn Darta unterscheiden aber zwischen einem ד mit Dageš und einem ד mit Rafeh. z.B. Lev. 10, 4. דד אהרן

Šams al-Hukamā berichtet weiter, dass das ד (madgušah) wie das arab. د und das ד (marfuah) wie das arab. ذ ausgesprochen wird.

“ה und א werden bei den Verben לה and לא im Imperfekt und im Imperativ wie י ausgesprochen. (Siehe Ausführung über die Verben לה and לא)

Andere Beispiele für die Resultate, die man aus der Tautia ziehen kann, sind aus meiner vorliegenden Arbeit zu entnehmen

Šams al-Hukamā hat uns in seiner Tautia berichtet, dass die 5 Buchstaben כדפת bei den Samaritanern verschiedene Aussprache haben. Im einzelnen hat er aber nur von כ und ד angegeben, dass beide eine Aussprache mit Dageš und mit Rāfel haben. Etwas mehr über die verschiedene Aussprache dieser Buchstaben findet sich in dem Werke des Ibn Darfā, der etwa ein Zeitgenosse Šams al-Hukamā war. Aber hier wie bei Šams al-Hukamā vermissen wir nähere Angaben. Etwas weiter führen uns die Qawānīn al-Miqrā von Abū Saʿīd insofern, als, jedenfalls in der Leidener Ha., die Beispiele aus der Thora in arabischen Buchstaben umgeschrieben sind.

Es ist nun lehrreich, auf Grund der modernen Umschriften die heutige Aussprache des Hebräischen bei den Sam. zu vergleichen, wie sie einerseits bei P. andererseits bei R.-S. aufgezeichnet ist und zu untersuchen wie die Verhältnisse hier liegen und wie diese sich zu den Angaben der Grammatiker des 12. und 13. Jahrh. erhalten.

כ

Das כ wird bei P. und P.-S. in folgenderweise wiedergegeben :

P. und R.-S. “ח” z.B. Gn. 1, 4. ujebdel חבדל
ובן חבן ... חבן חבן

Gn. 2, 2. bejóm ביום ; 8. bedu בעדן

P. “צ” R.-S. “ב” z.B. Gn. 1, 4. tōt טוב (R.-S. ṭōb) ;
Gn. 3, 19. šuvak שובך (R.-S. šūbak).

P. “w” R.-S. “ב” z.B. Gn. 11, 1. udewarēm דברית
(R.-S. udēberām) ; Gn. 7, 21. ujigwa ירוע
(R.-S. uīgba).

(•) durch die Einschlebung eines י zwischen den ersten und zweiten Rad. Der mittlere Rad. wird durch ein Kasra vokalisiert (הַכּוֹדֵר הַכּוֹדֵר)

(d) durch die Einschlebung und Vokalisation des mittleren Rad. כּוֹדֵר כּוֹדֵר

(e) durch Einschlebung des י. Das Fatha des mittl. Rad. wird verlängert. כּוֹדֵר כּוֹדֵר

(f) durch die Einschlebung des י zwischen den zweiten und dritten Rad. und nicht zwischen den ersten und zweiten. כּוֹדֵר כּוֹדֵר

Außer den verschiedenen Formen des Part. act., welche bei D. Seite 24 angeführt werden, kommen noch andere Formen vor.

Unter den mehrrad. Verben führt Š. die Form Pü'al an; die genau wie Piel die Intensivität bedeutet Vgl. auch arab. ضَاعَت in dem Sinne von ضَعْفٌ zweite Form von ضَعَفَ Mufaṣṣal S. 129. (Vgl. auch Bauer-Leander S. 281 ff.). Diese Form ضَاعِلٌ wird aber bei den hebräischen Gramm. als Qal betrachtet. (Vgl. Ibn Ganūḥ S. 140 f.). Diese Form kommt weder bei P. noch bei D. vor.

Š. stimmt mit den von Nöldeke zitierten Abū Sa'īds Qawānīn des ... (S. 11) über die Form des Imperfekts, welche D. (S. 31) anführt, überein. Er schrieb: "Nach Nöldeke (S. 11) gibt es im Imp. Qal zwei Formen: 1. der Vokal des ersten Radikals bleibt (z. B. ujezakar Gn. 30, 22). Regelmässig ist dies bei den Med. lar., d.h. der Guttural fällt in der Aussprache völlig weg und daher wird der Vokal auf den ersten Radikal übertragen. 2. der erste Radikal wird vokallo ...

Bezüglich der anderen Imperativ-Formen vgl. man D.S. 28 ff. Das Verb ה' ה' kommt bei D. nicht vor.

D. hat solche Form nicht aufgeführt.

Es kann vorkommen, dass der Pl. masc. durch $\eta\eta$ und der Pl. fem. durch η^* gebildet wird. Bei P. nicht zu finden (s. P. S. 89). Besonders zu bemerken ist, dass \dot{S} . η als demon. Pron. m. s. führt, und dass die uns bekannten Hss. des samaritanischen Pentateuch keine Beispiele dafür bieten. Dagegen haben wir im Hebr. Ex. 15, 13. 16 η und zwar steht es nur poetisch für beide Numeri und Geschlechter. (Vgl. Bauer-Leander 261 e.) Ibid.: Die dem. Pron. $\eta\tau$ η^* Ps. 132, 2 und $\eta\eta$ dienen auch als Relativ-Pron. Bei den letztgenannten ist diese Funktion sogar die gewöhnlichere.

Die Demonstrativa, die auf das Entferntere hinweisen, führt \dot{S} . auf.

P. und D. führen diese, sowie η nicht.

\dot{S} . führt η , $\eta\tau$, $\eta\eta$ als Pron.—suff. mit dem Nomen verbunden—für die 3. P. s.m. P. führt bloss. η

Abweichungen zwischen diesen Pronomina und denen von P. sind vorhanden (P. S. 92 ff.). Bei P., D. und \dot{S} . sind Varianten der Pron. suff. am Verbum vorhanden, jedoch fehlt bei P. und D. die 2. P. pl. f. gänzlich (s. P. S. 26 ff. und D. S. 50).

Der Pl. f. wird bei \dot{S} . nur durch $\eta\tau$ gebildet, während P. ausserdem noch die aram. Form $\eta\eta$ anführt (s. P. S. 89).

Sehr wichtig sind die Formen des Part. act. des st. Verbums Qäl. \dot{S} . führt folgende sechs Formen, die im Vergleich mit Petermann, nachdem sich D. im wesentlichen richtet Abweichungen zeigen:

(a) das Fatha des mittleren Rad. wird verkürzt. שֹׁמֵר

(b) das Fatha des ersten Rad. wird verkürzt und das des mittleren Rad. wird mit Kasra vokalisiert. שֹׁמְרִים (שמרים)

Andere Werke, die ich zu meiner Arbeit gebraucht habe, sind dort vermerkt, und ich möchte sie daher jetzt nicht besonders erwähnen. Dagegen werde ich die Werke Petermanns und Dienings im Zusammenhang mit dem Bericht über meine Resultate anschliessend noch ausführlich behandeln.

At-Tauṭia ist ein Werk, das sich hauptsächlich mit der Grammatik der hebräischen Sprache bei den Samaritanern befasst. Es ist, wie oben gezeigt wurde, nach arabischem Muster geschrieben, und der Verfasser führt, um die grammatischen Gesetze zu bekräftigen, Beispiele an, die grösstenteils dem Pentateuch entnommen sind. Diesen, ursprünglich unvokalisierten, Beispielen habe ich so weit als möglich nach den Angaben von Petermann, Ritter und Schaade, die Aussprache in phonetischer Umschrift umgesetzt daher auch die Vokalisation gewisser sam. Bibelhandschriften berücksichtigt, die Professor P. Kahle in a. Exemplar Gall Abdruck von Sam. Pentateuch eingetragen hat.

Es ist ersichtlich, dass wir der at-Tauṭia Gesetze für die Grammatik sowie für die Aussprache entnehmen können, die anderweitig nicht zu finden sind. Einige der Resultate möchte ich in der Reihenfolge der Tauṭia hier anführen, und ich gebrauche der Einfachheit halber die Buchstaben.

Š.—Šams al-Hukamā,

D.—Diening,

P.—Petermann.

Der Dual wird bei Š. durch das Wort ⲁⲩⲓ (für das Masc.) ⲁⲩⲓ (für das Fem.) mit dem Pl. der Substantiva oder durch Einschubung eines schwachen Konsonnaten zwischen dem ⲁ des Pl. und dem vorangehenden Radikal gebildet...

P. führt als Beispiel an: "Für den Dualis haben die Sam. unsere Form ⲁⲩⲓ =, wofür sie auch öfter ⲁⲩⲓ sprechen; jedoch habe ich diese nur in folgenden Worten gefunden: pāmjem 27, 36. für ⲁⲩⲓ zum Unterschied von ⲁⲩⲓ, welches der Sam. 33, 3. famem aussprach..." (s. P. S. 89 f.).

לכל תופת בני ישראל לך נתתי

s. Ms. S: 205.

Dt. 24, 8.

כאשר צויתם חשמו לעשות

כאשר צויתם חשמו לעשות

s. Ms. S. 205.

Abû Saïd gibt uns wichtige Regeln, die weder in der Tautia noch in der Mugnia vorkommen. Einige dieser Abweichungen möchte ich hier anführen.

(Regel 2) "Das כ im Suffix der 2. P. Pl. wird in der hebr. Sprache bei aller Verschiedenheit der Ansichten stets mit Fatha gesprochen..., aber die ungebildeten Sprachverderber unter unsern Glaubensgenossen sprechen es falsch mit Kasra, aus Unkenntnis der Grundformen und Ableitungen der Sprache..."

(Regel 4) "Die vier hebräischen Präfixe des Imperfects ואת, nämlich das..., haben in der hebräischen Sprache stets Fatha, wie im Arabischen". Hierüber hat der Verfasser der Tautia nichts erwähnt. Ausserdem führt er noch folgendes an: "Die Imperfecta sind aber schwer für die Aussprache und das Fatha ist der leichteste Vokal; und im Hebräischen wird der Vokal des Präfixes hierbei nicht verändert, ausser wenn er vor ein ך oder ך tritt. Vor einem ך erhält es, dem Laut des ך entsprechend, amma, ...; vor ך ein Kasra". Auch hierüber schweigt der Verfasser der Tautia.

Wichtiger ist aber die Regel für die Aussprache der Gutt.; die in der Tautia fehlt. (Regel 8) "Wenn die Buchstaben des Damm und Kasr d. i. ך und ך neben einem der Kehllaute עזרה stehen, sei es vor, sei es hinter ihm, so wird der Kehllaut, wenn beide radikal sind und einen wesentlichen Bestandteil des Wortes bilden, wie jener neben ihm stehende Buchstabe gesprochen".

ausgeführt wird, in 'Asqalān im Jahre 534 aufgestellt. 6 Seiten. Es folgt dann die Abhandlung über die Lesezeichen (Tartib al-Miqrā ترتيب المقراء).

Die Berliner Hs. Or. Q. 1103 "Tartib al-Miqrā", eine von dem sam. Hohenpriester Ishāq b. 'Amrān verfertigte Abschrift einer kleinen in seinem Besitz befindlichen Pergament Hs. Dieses Werk wurde von Prof. P. Kahle bearbeitet und zugänglich gemacht ⁽¹⁾. Diese Werke geben Regeln für die korrekte Aussprache des Heb. bei den Sam. Wohl das wichtigste Werk sind die Qawānīn von Abū Sa'īd ⁽²⁾, die Nöldeke herausgegeben und übersetzt hat ⁽³⁾. Abū Sa'īd gab die meisten seiner Beispiele in einer Art phonetischer Umschrift mit arabischen Buchstaben, die für die Aussprache unter Umständen ganz wichtig ist. Leider hat Nöldeke sie seiner Zeit in heb. Quadratschrift umgesetzt. Für uns sind gerade diese Beispiele in arab. Transkription von grossem Wert und die Schlüsse die wir aus ihnen für die Lesung der hebr. Buchstaben ziehen können sind sehr bedeutungsvoll. z. B. Dt. 19, 19 ועשיתם לו כאשר זמ לעשות לאחיו

ועשיתם לו כאשר זמ לעשות לאחיו

s. Ms. S. 204

Gn. 37, 17.

כי שמעתי אומרם נלכה דוחתה

כי שמעתי אומרם נלכה דוחתה

s. Ms. S. 204.

Nu. 18, 8.

לכל קדשי בני ישראל לך נתתי

לכל קדש בני ישראל לך נתתי

s. Ms. S. 205

(1) Vgl. P. Kahle: "Die Lesezeichen bei den Samaritanern" in der Haupt-Festschrift, Leipzig 1926, S. 425 ff.

(2) Theodor Nöldeke: Über einige samaritanisch-arabische Schriften, die hebräische Sprache betreffend, Göttingen.

(3) Abū Sa'īd lebte im 13 Jahrh. Vgl. P. Kahle: Die Arabischen Bibelübersetzungen, Leipzig 1904. S. XI.

Al-Mugnija spricht statt "marfúha" von "murfija" od. "mufija".

الحرف إما مفرد أو مركب . . . ومنها ما له مخرجان وهى حروف
ويسمى أحد المخرجين مدغوشا والآخر مرفيا وقيل موفيا .

Der Partikel ist entweder "eiubuchstabig" oder ist aus mehreren
"zusammengesetzt" Einige Buchstaben. כפדוהן haben zwei
Aussprachen, deren eine "madguš" und andere "murfija
oder mufija" genannt werden. Ferner: nach al-Mugnija hat das
3 Aussprachen von denen wir in der Tautia nicht erfahren.

Einige weitere Werke der Samaritaner über die Aussprache
des Hebraischen hat Professor P. Kahle in Nablus nach alten
dort vorhandenen Vorlagen abschreiben lassen. Sie befinden sich
heute in der preussischen Staatsbibliothek zu Berlin. Es sind
folgende:

هذه مقالة فى المقرأ تأليف العالم الفاضل العم المرحوم الشيخ ابراهيم العيا
آل المرحوم يعقوب آل مرجان الدقى . . . ألفها ١١٩٨ فيها كلام وجدده
فى كتاب صاحب القوانين لإرشاد المتعلمين لأبأ (لأبى) سعيد وزاد من عنده .

"Es ist die Maqāla fil-Miqrā (Abhandlung über die Lesung)
verfasst von Ibrāhīm al-ʿAǧā b. Jaʿqūb b. Murgān al-Danfi, im
Jahre 1198 H. (18. Jahrh.) aufgezeichnet nach seinem Tode
wahrscheinlich von seinem Neffen (jedenfalls nennt er ihn
ʿAmm). Er hat dann auch die Qawānin li-iršād al-Mutaʿallimin
von Abū Saʿīd aufgenommen und ihnen dann allerlei beigelegt." Berlin Ms. Or. Q. 1101. Die Hs. ist nach einem alten Ms. in
Nablus abgeschrieben.

قانون ابن درتما فى المقرأ

Die Berliner Hs. Or. Q. 1102 ist eine andere Abschrift eines
Originals, das dem Priester Taufiq gehörte, bestehend aus 7
Blätter etwa 1400 geschrieben. Der Qānūn ist wie auf Seite 3 b

(*) Man erwartet "ahad al-mahragain".

Die Mugnija weicht schon bei der Anordnung des Stoffes von der Tautija ab. Es gibt auch Abweichungen im Material und ausserdem hat der Verfasser noch nachträgliche Korrekturen hinzugefügt.

Šams al-Ḥukamā behauptet, dass "die Demonstrativa die auf etwas Entfernteres hindeuten, bloss gebraucht werden, im Zusammenhang mit dem dazugehörigen Nomen. Sie stehen immer hinter dem Nomen und werden mit einem ה verbunden". Der Verfasser der Mugnija zitiert dagegen neben Formen wie הן · ההם · הוא · היא auch הן · הן · הן die seiner Meinung nach nicht unbedingt das ה brauchen.

Als Relativa führt er auch an: מן · מי · מה die in der Tautija fehlen.

Von den 6 Formen, die nach Tautija das Partizip act. Qal hat werden in Mugnija nur 5 angeführt. Es fehlt die vom Verfasser der Tautija mit folgenden Worten charakterisierte Form "durch Einschlebung eines ך zwischen dem ersten und zweiten Radikal und durch Vokalisation des mittleren Rad", gebildet wird, also etwa Nu. 31, 30.

שמר משמר משכן יהוה

Während ferner at-Tautija behauptet: "den Verben, die die Vergangenheit bedeuten, muss man חמול (gestern) oder אמש (letzte Nacht beisetzen können, den Verben, die die Gegenwart bedeuten, das Wort הפעם (diesmal) oder עתה (jetzt)", lässt al-Mugnija אמש und הפעם aus.

In at-Tautija spricht der Verfasser von der verschiedenen Aussprache des ד, das wie das arabische Dāl ډ (nadgūā, mit Dāḡā), manchmal wie Dāl ډ (marfūha, mit Rafe) ausgesprochen wird. Auch auf die doppelte Aussprache des כ mit Dageš und Rafeh, hat at-Tautija hingewiesen.

وتحصر . . . وأشرت في مختصرى إلى زيادات لم يبينها وحلود لم يحررها
ومسائل توفى عنها ولم يذكرها وأمثلة لم يستخضرها . . .

“Und da das Kitāb at-Taṭīja fī naḥw al-luġa al-ṭibrānija (verfasst von aṣ ṣeḥ abū Ishāq Šams al-Ḥukamā) ein Buch ist, das von allen Seiten als sehr gut anerkannt wurde, aber gleichzeitig den Leser unter der allzu grossen Ausführlichkeit leiden lässt, füge ich meiner verkürzten Ausgabe das hinzu, was er nicht genannt hat und die Probleme zu denen er durch seinen Tod nicht mehr gekommen ist, sowie Beispiele, die dem Verfasser entgangen waren” (1).

Er teilt das Buch in 3 Kapitel und 12 Abschnitte ein, die wie folgt lauten :

KAPITEL 1—Die Substantiva :

- (a) Masculinum und Femininum
- (b) Selbständige (ġāmid) und unselbständige (muṣtaqq) Nomina.
- (c) Part. act.
- (d) Part. pass.
- (e) Die Pronomina im allgemeinen und besonders die Pron. personalia.
- (f) Die Pron. demonstrativa.
- (g) Status constructus

KAPITEL 2—Die Verben :

- (a) Qal, schwere Verben (Pi'el, Pā'al), Nif'al und Hithpa'el.
- (b) Die schweren (mehrradikalgen) Verben.
- (c) Nif'al und Hithpa'el.
- (d) Transitive und Intransitive.

KAPITEL 3—Die Partikel, und zwar besonders die Bedingungsartikel.

(1) Vgl. Ms. S. 1.

ist von den heb. Gramm. seiner Zeit genommen ⁽¹⁾. Aber man kann nicht sagen, dass nur etwa Zamahšari seine Quelle gewesen ist. So unterscheidet er beim Imperativ neben dem Imperativ des Abwesenden ('amr al-ğā'ib أمر الغائب) noch einen Imp. des Anwesenden ('amr al-muwāğaha أمر المواجهة), den wir nicht bei Zamahšari wohl aber bei Ibn al-Anbārī finden. (Vgl. die grammatischen Streitfragen der Basrer und Kufer S. 214 hrsg. von Gotthold Weil.). Das will aber nicht sagen, dass nur etwa Ibn al-Anbārī seine Grundlage ist. Seine arabische Vorlage wird wohl irgendein Schulbuch gewesen sein, das im einzelnen noch nachgewiesen werden müsste. Im allgemeinen ist die Einteilung der Redeteile so wie die, die wir bei Zamahšari finden.

Neben dem "Kitāb at-Tauṭia" habe ich einige andere Werke samaritanischer Autoren über ihre hebr. Grammatik hinzugezogen ⁽²⁾.

Al-Muğnija fi Kitāb at-Tauṭia, verfasst vom Hohenpriester Eleazar, dem Sohn des Hohenpriesters Pinehas, der das Hohenpriesteramt von 764–789 H. (1363–1387 D.) verwaltete ⁽³⁾, ist in der Leidener Hs. der Tauṭia vorausgesetzt. Es soll, wie der Titel "al-Muğnija"—d.h. "die Genügende"—sagt, eine Art Zusammenfassung dessen sein, was die Tauṭia in grösserer Ausführlichkeit bringt. Im wesentlichen ist das Werk ein Auszug aus dem grösseren. Immerhin hat der Verfasser allerlei dazu getragen. Seine Stellung zu dem Werk seines Vorgängers ergibt sich aus der Einleitung zu seinem Buch:

وبعد لما كان كتاب التوطية في نحو اللغة العبرانية الذي صنفه الشيخ
أبو اسحاق شمس الحكيم كتاباً متفقاً على تفضيله ورايت الأنعام تسام في تطويله

(1) Vgl. A.M. bin 'Omar Zamahšari: Al-Mufaṣṣal. Edidit J.P. Broch; ferner: Le Livre des Parterres Fleuris. Grammaire hebraïque en Arabe d'Abou l-Walid Merwan ibn Djanah. Publiée par J. Derembourg, Paris 1886.

(2) S. unten S. xii ff.

(3) Vgl. A.E. Cowley: The Samaritan Liturgy, Vol. ii. S. XLIV

„Das Pronomen der dritten Person Pl. m. ist in zwei Arten zu finden“. Hier ist „inna“ mit nachfolgendem Nominativ statt des Acc. gebraucht⁽¹⁾

„Es war nicht nötig es zu erwähnen“. Auffallend ist der Gebrauch von „laisa“ nach „kāna“. Derartige Beispiele kann man bei der Lektüre des Textes öfter finden. Der Verfasser des Textes entnimmt seine Beispiele dem Pentateuch der Samaritaner, der ja für sie die ganze Heilige Schrift darstellt. In der Hs. sind die Zitate mit voll-samaritanischen Buchstaben geschrieben, leider ohne Vokale. Ich habe sie in Quadratschrift umgesetzt und mich bemüht, den Beispielen die Aussprache beizusetzen, die wir aus Petermann und anderen Quellen erschliessen können. Der Verfasser ist bei seiner Darstellung der Grammatik des Heb. von der klassischen Arab. Gramm. (wie Sibawaihi, Zamahšari u.a.) beeinflusst. Das ergibt sich ebenso aus dem Stil und der Art der Schilderung aber auch aus der Terminologie. Er teilt sein Buch in vierzehn Abschnitte ein:

1. Die Redeteile.
2. Die Einteilung der Nomina.
3. Die Substantiva.
4. Die Pronomina.
5. Der Status constructus.
6. Die Verbalnomina.
7. Die Einteilung der Verbalformen.
8. Qal (das leichte Verb d.h. dreiradikalig).
9. Die mehrradikaligen Verben
10. Nifal (al-infiʿāl).
11. Hithpaʿel (al-iftiʿāl).
12. Imperativ.
13. Intransitiva und Transitiva.
14. Die Partikel.

In diesem Abschnitt erinnern: Die Redeteile, die Einteilung der Nomina, die Substantiva u.s.w. an die arabische Schulgrammatik. Qal, die schweren Verbalformen, Nifal, Hithpaʿel u.s.w.

(1) Vgl. Ms. S. 72.

Samaritanern sind uns heute wichtiger als sie es zu der Zeit sein konnten, als Nöldeke seine Untersuchung anstellte.

So habe ich es für notwendig gehalten, diese Schriften einer erneuten Untersuchung zu unterziehen und ihre Bedeutung für die Aussprache des Samaritanischen nach neuesten Gesichtspunkten darzulegen. Es handelt sich zunächst um die hebräische Grammatik, die Šams al-Ḥukamā Abū Ishāq Ibrāhīm ben Nūḥ ben Mārūt, unter dem Namen Kitāb at-Tauḥīd fi naḥw al-luġa al-‘ibrānija verfaßt hat. Der Verfasser lebte im 12. Jahrh. und zwar zur Zeit des Salāḥ ed-Dīn⁽¹⁾.

In der Hs. der Amsterdamer Academie der Wissenschaften, die auch Nöldeke vorgelegen hat, (die Hs. wird jetzt in der Universitäts-Bibliothek zu Leiden aufbewahrt.) nimmt der Text 164 Blatt 4°, je mit 13 Zeilen bedeckt, ein. Die Schrift ist sorgfältig, und der Text weist gewisse Einwirkungen des in Palästina gesprochenen Arabisch auf, so sagt er auf S. 4

وَإِنْ كَانَ وَاحِدٌ مِنْهَا أَقَادَ مَعْنَى الْآخَرِ

“Und wenn das eine (Substantiv) von ihnen (es handelt sich um אֶתְּ . אֶתְּ) einen deutlichen Sinn gibt, gibt ihn das andere nicht”. Wir haben hier den in Pal. Arab. charakteristischen Einsatz von “kāna” nach “in” und nach “lam” nicht Apocopatus sondern Indicativ⁽²⁾

غُذِفَ الْأَسْمَاءُ الظَّاهِرَةُ وَأُقَامَ الْأَسْمَاءُ الْإِشَارَةُ

“Er tilgte die Substantiva und stellte an deren Stelle die Demonstrativa”.

Der Verfasser hat hierbei die beiden Substantiva “al-asmā al-išārat”, die im Genitiv-Verhältnis stehen, determiniert. Dagegen wäre richtig gewesen, wenn er nur das zweite mit dem Artikel determiniert hätte (أَسْمَاءُ الْإِشَارَةِ)⁽³⁾.

(1) Vgl. T. H. J. Jaynboll, *Commentari in Historiam Gentis Samaritanæ*. Academiæ Typographos. MDCCCXLVI S. 58.

(2) Vgl. P. Kahle.

(3) Vgl. Ms. S. 56.

Überlieferung haben, so ist das neuerdings dadurch anders geworden, dass hebräische Handschriften des samaritanischen Pentateuchs entdeckt sind, die gelegentlich eine Angabe der Vokalisation enthalten und die zeigen, dass die Aussprache des Hebräischen bei den Samaritanern vor 600 Jahren nicht wesentlich anders gewesen ist. Diese Aussprache des Samaritanischen ist kürzlich Gegenstand einer Untersuchung durch Fritz Diening gewesen, der einen Abriss der hebräischen Laut- und Formlehre geliefert hat unter Berücksichtigung des vorhandenen Materials mit sehr zahlreichen Belegstellen. Diening hat hier auch bereits gelegentlich darauf hingewiesen, wie sich gewisse Eigentümlichkeiten der Aussprache des Hebräischen bei den Samaritanern auch in der sonstigen Überlieferung des Hebräischen nachweisen lassen, das uns in babylonischer oder palästinischer Punctuation und in griechischer oder lateinischer Umschrift erhalten ist⁽¹⁾.

Eine wichtige Ergänzung zu der Untersuchung von Diening ist aber möglich. Es gibt grammatische Werke über das Hebräische, die von Samaritanern in arabischer Sprache im 12. und 13. Jahrhundert verfasst worden sind, und die selbstverständlich die Aussprache des Hebräischen bei den Samaritanern voraussetzen. Die meisten derselben sind bereits vor mehr als 70 Jahren von Theodor Nöldeke bearbeitet und zwar hat er hier einen kurzen Überblick der Grammatik at-Tauṭin gegeben, und die Qawāʿin al-Miqrā von Abū Saʿīd herausgegeben und übersetzt. Wenn Nöldeke darauf hinweist, dass für das Verständnis der hebräischen Grammatik im allgemeinen diese von Samaritanern verfassten Schriften uns keinerlei wichtige neue Aufschlüsse geben, so hat er damit wohl recht. Immerhin, diese von Samaritanern geschriebenen Werke sind dadurch von grosser Wichtigkeit, dass sie uns eine Vorstellung geben von dem Hebräischen, wie es damals bei den Samaritanern gesprochen wurde. Und diese Angaben über die damaligen Aussprachen des Hebräischen bei den

(¹) Vgl. Fritz Diening, Das Hebräische bei den Samaritanern (Bonner Orientalistische Studien Heft 24).

Dass hierfür zunächst einmal die Form des Hebräischen in Betracht kommt, die uns in griechischer und lateinischer Transkription erhalten ist, ist längst anerkannt. Nachdem zunächst Prof. Franz Xaver Wutz sich diesen Untersuchungen gewidmet hatte und gewisse Gesichtspunkte dafür aufgestellt hatte⁽¹⁾, dann aber durch andere ihm wichtiger erscheinende Aufgaben so in Anspruch genommen war, dass er diese Darstellung nicht zu Ende geführt hat, hat neuerdings Alexander Sperber in einer umfangreichen und sehr übersichtlichen Abhandlung dieses Material, vor allem soweit es sich auf die zweite Kolonne der Hexapla des Origines und der bei Hieronymus vorliegenden Transkriptionen bezieht, in vortrefflicher Weise zusammengestellt und damit einen sehr wertvollen Beitrag für die wissenschaftliche Grammatik der hebräischen Sprache geliefert⁽²⁾.

Eine weitere wichtige Quelle für die Aussprache des Hebräischen im Mittelalter, die von der durch die tiberischen Masoreten festgesetzten Aussprache unabhängig ist, bildet die Aussprache des Hebräischen bei den Samaritanern. Wie die Samaritaner das Hebräische aussprachen, ist in den sechziger Jahren durch H. Petermann an Ort und Stelle festgelegt worden, und er hat darüber in den Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes Bd. V, 1 berichtet⁽³⁾. Seine Aufzeichnungen sind inzwischen durch einige Aufzeichnungen ergänzt und berichtigt worden, die H. Ritter und A. Schaade im Jahre 1918 in Nablus vorgenommen haben⁽⁴⁾. Konnte man gegen diese Aufzeichnungen zunächst einwenden, dass es sich hier eben um die Aussprache der heutigen Zeit handelt und zunächst Zweifel an dem Alter dieser

(¹) Vgl. Franz Wutz, Die Transkriptionen von der Septuaginta bis zu Hieronymus I (1925), II (1933).

(²) Vgl. Alexander Sperber, Hebrew based upon Greek and Latin Transliterations (Hebrew Union College Annual, Volume xii-xiii (1937-1938) S. 103 ff.).

(³) Vgl. H. Petermann, Versuch einer hebräischen Formenlehre nach der Aussprache der heutigen Samaritaner...Leipzig 1868.

(⁴) Vgl. F. Dening S. 7.

Wie wichtig die in Babylonien festgesetzte Aussprache des Hebräischen gewesen ist⁽¹⁾, ist anerkannt und die neuen Bearbeitungen der Grammatik der hebräischen Sprache, wie die von Bergsträsser⁽²⁾ und die von Bauer-Leander⁽³⁾, haben die in babylonischen Handschriften bezogene Aussprache des Hebräischen in weitem Umfange neben der in der tiberischen Punctuation festgelegten Aussprache berücksichtigt.

Wie wichtig die in der älteren, sogenannten palästinischen Punctuation⁽⁴⁾ des Hebräischen⁽⁵⁾ festgelegte Aussprache für die Beurteilung der Aussprache des Hebräischen im Mittelalter ist, hat Pontus Leander in einem instruktiven, erst nach seinem Tode erschienenen Artikel in der Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 1936 nachgewiesen.

Wenn man die Aufgabe der wissenschaftlichen hebräischen Grammatik nicht lediglich darin sieht, die Regeln wieder aufzudecken, nach denen die tiberischen Masoreten die Aussprache des Hebräischen endgültig festgelegt haben, sondern der Überzeugung ist, dass es notwendig ist, zunächst einmal festzustellen, in welchen verschiedenen Formen uns das Hebräische in seiner Aussprache im frühen Mittelalter noch erhalten ist, um von da aus vielleicht der Aussprache des Hebräischen, näher zu kommen die uns eine Anschauung gibt von seiner damaligen Gestalt als sie noch Volkssprache war, so wird man allen Formen der Aussprache des Hebräischen, die uns neben der durch die tiberischen Masoreten festgelegten Aussprache erreichbar sind, sorgfältig nachgehen müssen.

(¹) Vgl. P. Kahle, Der Masoretische Text des Alten Testaments nach der Überlieferung der Babylonischen Juden, Leipzig 1902; P. Kahle, Masoreten des Ostens, Leipzig 1913.

(²) G. Bergsträsser, Hebräische Grammatik... I (1918) II (1929) Leipzig.

(³) Bauer-Leander, Hebräische Grammatik, Halle 1922.

(⁴) P. Kahle, MW;

(⁵) P. Kahle, M d W. I, S. 36 ff.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DER HEBRÄISCHSAMARITANISCHEN SPRACHE (1)

VON

Dr. FUA'D HASANEIN 'ALI

Die durch die Geniza von Alt-Kairo erhaltenen hebräischen Bibeltexte mit verschiedenen Punktationsarten, die von der bisher im wesentlichen allein bekannten tiberischen Punktation abweichen, haben es ermöglicht, einen Einblick zu gewinnen in die Entstehung des tiberisch punktierten Bibeltextes, wie er früher unmöglich gewesen ist. Wir können es jetzt deutlich verfolgen, wie aus primitiven Anfängen heraus sowohl in Babylonien als auch in Palästina der Versuch gemacht wird, den zuvor unpunktierten hebräischen Bibeltext mit Vokalzeichen zu versehen, wie diese Vokalisation immer komplizierter wird, wie die verschiedenen Systeme einander immer mehr angeglichen werden, bis schliesslich die einheitliche Punktation des Bibeltextes durchgeführt wird, die wir jetzt in den tiberisch punktierten Bibeltexten vor uns haben (2). Die älteren Texte zeigen deutlich, dass die jetzt durchgedrungene Aussprache des Hebräischen nicht die einzige gewesen ist, die im Mittelalter vorhanden war.

(1) Nach Šams al-Hukūma' Abū Ishāq Ibrāhīm Ben Nūh Ben Mūrūt lebte im 12. Jahrh. unter der Regierung Salāh id-Dīn's.

(2) Vgl. P. Kahle, Das Problem der Grammatik des Hebräischen. (Indogermanische Forschungen 45 (1927) 395 ff.; Masoreten des Westens (im folg. MW) I (1927) und II (1930); ZAW 39 (1921) 230 ff.; Vom Alten Test., Karl Murlī ... gewidmet ... herausgegeben v. K. Bodde (1925), S. 167 ff.; Pontus Leander, Bemerkungen zur palästinischen Überlieferung des Hebräischen. (ZAW Neue Folge 13. Band 1936).

des temps révolus. Bata, nous est-il dit, reçoit le pain de la main de son frère aîné, assis avec sa femme, jouant le rôle de la séductrice babylonienne. Plus tard, la femme se dit prête de l'entretenir avec un somptueux banquet, à condition qu'il réponde à ses avances amoureuses. Cela se place bien en regard du repas servi à Enkidou par la courtisane, après que l'homme chaste fut séduit par elle.

Enfin, on croit percevoir un vague souvenir de l'époque où Bata suivait le même régime que son troupeau dans la remarque que chaque soir il revenait des champs :



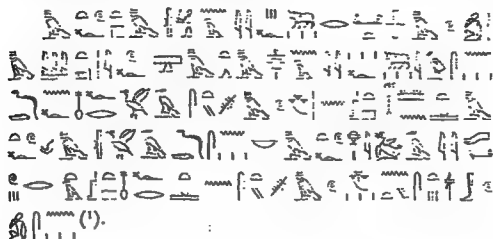
"il était chargé de toutes sortes d'herbes des champs".

Un autre trait, faisant défaut dans la version babylonienne, mais qui est très caractéristique pour l'enfant-gazelle, c'est que ce dernier peut se déplacer deux fois plus vite que le coureur le plus alerte. Bata, lui connaît ce trait. Il s'enfuit en vitesse, quand son frère aîné le poursuit une lance à la main.

Décembre, 1946.

(¹) *Ibid.*, 1,5-1,6.

Bata—c'est le nom du héros—et son troupeau se parlent et s'entendent à merveille, surtout chose significative, quand il s'agit de trouver un bon pâturage. Ce sont les bœufs, qui s'y connaissent et y mènent leur berger.




“ Il amenait ses bœufs pour les faire brouter dans les champs. Il marchait derrière ses bœufs et ils lui disaient : “ A tel endroit l’herbe est bonne ”. Il écoutait tout ce qu’ils disaient et il les menait à l’endroit où il y avait de la bonne herbe qu’ils désiraient.”

C’était également le cas d’Enkidou. Quant au garçon bédouin, il est temps de le dire, que lui ne parlait aucun langage humain, mais il émettait des cris, les mêmes que les gazelles. Donc, il devait connaître instinctivement leur signification, et les animaux qui l’entouraient, à leur tour, devaient le comprendre. Se nourrissant comme eux d’herbe, il les suivait d’un endroit du désert à l’autre, parfois se trouvant à des centaines de kilomètres, ce qui n’était pas pour lui plus difficile que pour ses amis quadrupèdes, connus pour leur endurance et vitesse.

Le stade culturel, auquel fut rapporté par l’auteur égyptien l’ancien fond, en a fait de Bata un mangeur de pain. Dans le “ *Conte des Deux Frères* ”, le héros se servant d’aliments humains est ainsi un fait accompli. Mais il en reste tout de même un écho

(¹) *Pap. d’Orbiney*, p. 1, 1.9-p. 2, 1.1.

Berger". Nous avons suggéré que ce n'était autre chose qu'une adaptation du début de l'"Epopée de Gilgamesh", où il est précisément question de la jeunesse d'Enkidou⁽¹⁾.

Eh bien, là le héros ne fait pas partie d'un troupeau de bêtes sauvages, mais il est bel et bien un berger (*ninir*) ayant à sa charge des bœufs et des vaches. Pareillement à Enkidou il mène une vie paisible, loin de toute culture, et cela jusqu'au moment où il est surpris, comme l'autre au bord de l'eau, par une femme. Comme Enkidou, en présence du chasseur, et comme l'enfant-gazelle, pourchassé par l'énur sportif notre pâtre est saisi d'épouvante (il dit : )⁽²⁾ "la terreur, qu'elle m'inspira, était dans mon corps") et s'enfuit avec son troupeau. Mais le jour suivant, la femme revient à la charge, en usant de la même arme que l'hiérodoule.

De ce fragment, malheureusement n'ayant pas de suite, nous ne pouvons dégager que l'atmosphère de liberté et de tendre amitié liant l'être primitif à son troupeau, qui devait être propre à l'enfant-gazelle au même titre qu'elle l'était à Enkidou.

Le danger menaçant le héros du côté de la civilisation—qui n'a rien trouvé de mieux que de lui envoyer en qualité d'ambassadrice une "déesse" impudique (cf. l'hiérodoule sacrée babylonienne)—trouve une expression chez le chaste berger qui s'exclame pathétiquement, en s'adressant aux autres pâtres, qu'il ne s'y trouverait personne capable de le faire quitter son doux hermitage. Il ne s'en éloignerait pas, même si une inondation exceptionnellement forte, eût submergé les pâturages !

Nous voilà bien transférés des plaines arides des déserts, en bordure de Tigre et d'Euphrate, dans un milieu nilotique !

L'autre histoire est connue sous le titre de "*Conte des Deux Frères*". Elle date du Nouvel Empire, mais son héros reste ce qu'il était au Moyen, un pâtre, passant ses journées avec son troupeau et couchant la nuit au même endroit que lui.

(¹) Voir notre "Enigme d'un Papyrus", publié au Caire, en 1940.

(²) "Conte du Berger", l. 7.

l'amont de Bagdad. En quel endroit fut découvert Enkidou, nous ne le savons pas, mais ses caractéristiques géographiques devaient être plus ou moins les mêmes que ceux de l'habitat de notre enfant-gazelle.

Ce dernier peut donc, en toute justesse, passer pour une "réincarnation" du célèbre héros babylonien. Cela se borne pour le moment à son apparence et à ses premières réactions vis-à-vis de la culture. L'avenir nous montrera, si lui aussi fera preuve de qualités morales et d'endurance, autre que physique, et s'il sera désigné, comme l'autre, à l'admiration des hommes.



La légende babylonienne a eu une longue vie et elle n'est pas morte encore de nos jours. Il se peut donc que la "création fabuleuse" moitié-homme et moitié-gazelle, imaginée par les "Bédouins crédules", n'en est pas une et que ce ne soit qu'un écho des temps millénaires révolus qui viut se greffer sur le fait réel de la "ré-découverte" d'un Enkidou.

PARALLÈLES ÉGYPTIENS

Nous venons de voir à quel point se concordent les données babyloniennes avec ce qu'on nous raconte sur le compte du garçon bédouin, trouvé dans le désert, aux confins de Bagdad. Ici et là nous sommes absolument au même niveau primitif.

Certains contes égyptiens, qui n'en font l'écho de la même tradition, transfèrent l'état primitif dans un milieu culturel supérieur, en remplaçant le stade-chasseur par le stade pastoral. De ce fait ils ont quelque peu embrouillé les choses. Mais à force de comparer, il nous est possible, sans grande difficulté, de reconstituer l'ancienne fable, pareille à celle d'Enkidou et de notre enfant-gazelle.

Nous nous bornerons à citer deux exemples.

Il en existe un fragment d'une histoire du Moyen Empire (environ 2000 ans av. J.-C.), connue sous le nom de "Conte du

Le passage de l'Epopée, qui en parle, est comme suit :

ul-rap-pi-it..... -i (?)
šu-hu-ra am pa-ga-ar-šu
ša-am-nam ip-ta-šu-aš-ma
a-we-li-ia i-we
il-ba-aš li-il-ša-am
ki-ma nu-ti i-ba-aš-ši (1)

(On ?) gratia (?)

Les poils de son corps.

Il se frotta d'huile.

Et devint pareil aux mâles.

Il revêtit un vêtement.

Et il devint tel un homme.

C'est pareil dans le cas de l'enfant-gazelle. Les premières photos nous le montrent avec de longs cheveux de femme, lui tombant sur le dos et les épaules. Et nous venons d'entendre du "remarquable poil" couvrant tout son corps. Les photos plus récentes nous le présentent les cheveux coupés court et portant une "galabiah".



Nous allons résumer. Dans les temps anciens, il en existait dans le désert un garçon, répondant au nom d'Enkidou, exposé par ses parents après sa naissance. Adopté par les gazelles, il commença par être allaité, puis à brouter l'herbe en leur compagnie et à s'abreuver aux mêmes points d'eau. Quand il atteignit l'âge d'adolescence, survint une femme qui l'apprivoisa, l'habitua à porter un vêtement et à se nourrir d'aliments, propres aux hommes. Chevelu et poilu, au moment de sa découverte, il fut tordu et prit l'apparence d'un beau jeune homme.

Tout cela peut être rapporté au jeune Bédouin, trouvé récemment dans le désert irako-syrien et amené à Bagdad. A cette occasion, il est intéressant de se souvenir que la version la plus complète de l'Epopée de Gilgamesh, dont l'histoire d'Enkidou fait partie, avait été trouvée sur les bords du Tigre, à

(1) Tabl. II, Col. III, ll. 22-27.

L'hierodule prit la parole
Et dit à Enkidou :
— " Mange le pain, oh Enkidou !
Ça fait partie de la vie.
Bois le vin de dattes, c'est l'usage du pays."
Enkidou mangea du pain,
Jusqu'à ce qu'il fut rassasié.
Il but du vin de dattes.

Dans le cas du garçon bédouin, le rôle de la séduisante prêtresse d'Ishtar fut joué par des infirmières, après que le médecin échoua dans ses tentatives, un peu trop pressantes, de le civiliser.

Le docteur l'a avoué lui-même :

" J'ai essayé de le pousser à manger, mais ceci l'a effrayé et il refusa ".

Les infirmières, bien qu'elles ne furent pas " sacrées ", comme l'autre, réussirent à la longue. Leur charme était-il pour quelque chose dans l'appivoisement de l'enfant-gazelle, le docteur n'en parle pas. Il se borne à constater :

" Les infirmières m'ont dit que lentement et avec hésitation, il a en fait mangé un repas de pain et viande, sa curiosité ayant été éveillée par la vue d'autres personnes qui en mangeaient sans paraître en souffrir ".

Enkidou, lui aussi, goûta son premier repas humain en compagnie (des pâtres), encouragé, sans doute, non seulement par les paroles persuasives de la fille, mais aussi par l'exemple.

Coupe des cheveux et vêtement. Le héros sumérien, au moment de sa découverte dans le désert, n'avait pour tout vêtement que ses longs cheveux et le poil épais qui couvrait son corps. La femme le confia donc aux soins d'un coiffeur (?) et lui donna un habit.



L'ancien texte babylonien (conservé à l'Université de Pennsylvanie) nous en parle à sa manière, lapidaire et expressive au possible :

a-ka-lam iš-ku-nu ma-ḫar-ša
 iḫ-te-iḫ-ma i-na-aṭ-ṭul
 u iḫ-pa-al-lu-as
 u-ul i-di ^{1a} Ex. KI. DC
 aklam a-na a-ku-lim
 šikaram (?) a-na ša-te-e-im
 la-a lum-mu ul (?)

On mit du pain devant lui,
 Il le rompit, le regarda
 Et l'examina.
 Mais Enkidu ne savait qu'en faire.
 Du pain que l'on mange,
 Du vin de dattes que l'on boit.
 Il ignorait l'usage.

Dans l'épopée babylonienne, c'est la courtisane sacrée qui se charge de vaincre la méfiance de l'homme naturel et de l'amener à manger les aliments des hommes.

ha-ri-im-tum pi-ša i-pu-ša-an-na
 iz-zu-kar-am a-na ^{1a} Ex. KI. DC
 a-ku-ul ak-lam ^{1a} Ex. KI. DC
 zi-na-at ba-la-ṭi-im
 šikaram šī-ti šī-im-ti na-ti
 i-ku-ul a-ak-lam ^{1a} Ex. KI. DC
 a-li šī-bi-e-šu
 šikaram iš-ti-a-am (?)

(¹) Ass. *ši-a-ra* : hébr. שִׁכָּר : égypt.   (?) v. *in-k-iru*, dans MAX MÜLLER, *Asien und Europa*, 102) : gr. σίκερα ; cf. شِكر "être ivre".

(²) Tabl. II, Col. III, 11. 3-9.

(³) Tabl. II, Col. III, 11. 10-17.

une silhouette ressemblant à celle d'un enfant qui courait au milieu d'un troupeau de gazelles que nous chassions". La réaction du troupeau et du garçon, que celui-ci avait adopté, est la même que celle d'Enkidou et de son troupeau d'animaux sauvages. Dans les deux cas, c'est l'épouvante et la fuite.

L'émir, de son côté, a dû ressentir de l'anxiété en poursuivant pendant deux heures en auto le garçon, courant et sautant comme les gazelles, que le chasseur craignait à tout moment de voir s'évanouir. Les prodigieux coureurs, bipède et quadrupèdes, lui avaient fait faire *quatre-vingt kilomètres*, ce qui, sur la surface caboteuse du désert syrien (comme nous le savons d'après nos propres expériences!), n'est pas une chose de tout repos. Le vaillant émir, tout comme le chasseur babylonien, a dû avoir en définitive un visage défait, "semblable à celui qui a fait un long voyage".

La capture. Le chasseur moderne n'a trouvé rien de mieux que d'effrayer et de pousser, jusqu'à ce que la proie humaine tombe d'épuisement, aggravé par une foulure au pied. Le chasseur ancien était plus malin que ça et... plus romantique. Lui imagine, sur le conseil de "l'émir" babylonien, d'amener une femme séduisante, experte en amour, une courtisane du temple d'Ishtar (Astarté). Elle n'a pas eu besoin de poursuivre l'homme. A peine celui-ci entrevit-il ses charmes qu'il tomba dans ses filets.

Initiation à la culture. Notre informateur iraquien nous raconte comment le garçon fut amené à Bagdad et avec quelles difficultés on l'habitua à manger la nourriture propre aux hommes. Il nous parle de ses regards craintifs (yeux de gazelle effrayée), de sa méfiance et de son étonnement devant le pain et un plat de viande posés devant lui.

Comme tout cela nous rappelle l'attitude d'Enkidou, amené par le chasseur et l'hiérodote dans un campement de pâtres, avant de le conduire dans la capitale, Erekh ! (Le jeune Bédouin, que cela ne déplaie au lecteur, fut amené tout d'abord au poste le plus proche de l'"Iraqi Petroleum Company" !)

Avec les gazelles il broutait l'herbe,
 Avec le bétail il se désaltérait aux abreuvoirs,
 Avec les troupeaux il se délectait à boire.

Découverte d'Enkidou et de l'enfant-gazelle. Nous venons d'entendre que l'enfant-gazelle avait été découvert par un chasseur (l'émir de la célèbre tribu d'Al-Shuhalin). En voilà donc un nouveau trait commun ! Enkidou, à son tour, fut surpris par un chasseur, qui s'empressa d'en parler au roi local, Gilgamesh (le Nemrod de la Bible), et celui-ci lui dit de retourner et d'amener chez lui l'extraordinaire créature.

Voilà comment nous est relatée la première entrevue :

ša-a-n-du lū-bi-lu amelu
 i-na pu-ut maš-ki-i ša-a-ša uš-tam-lī-ir-ša

 [i]-mur-ān-ma ša-a-n-du uš-ta-nlī-ri-u pa-nu-šu
 [ša]-u u bu-lī-šu bi-tuš ša i-ru-um-ma
 [in-na]-dir uš-lū-ri-ir i-ka-al-ma
 [i-gu-ur] lib-bi-ān pa-nu šu a-pu
 [i-te-ru-ab ?] ni-sa-tu ina kar-ši-šu
 [a-na a-lik ur-lī] ru-ku-ti pa-nu-šu maš-lu. (1)

Un chasseur, un homme-guetteur,
 Le rencontra devant l'abreuvoir.

.....
 Lorsque le chasseur le surprit, son visage (sc. d'Enkidou)
 se crispa,

Et il rentra chez lui avec son troupeau.

Il (sc. le chasseur) s'assombrit, il gémit de peur.

Son cuir et sa face se couvrirent de nuages.

L'épouvante entra dans ses entrailles.

Son visage fut pareil à celui qui a fait un long voyage.

Le récit moderne est comme toujours très sobre. L'émir-chasseur se contente de dire : "J'ai eu la surprise d'apercevoir

(1) Tabl. I, Col. II, 42-50.

Apparence chevelue et poilue. Immédiatement après vient la description animalesque du héros. Le texte babylonien nous dit :

[u]-ur šar-ta ka-lu zu-um-ri-šu :
up-pu-uš pi-ri-iu kima sin-niš-ti ⁽¹⁾

Tout son corps est velu,
Ses cheveux sont touffus comme ceux d'une femme.

Cela pourrait être appliqué à la lettre à l'enfant-gazelle. Au moment de sa capture, il portait de longs cheveux, lui tombant sur les épaules et le dos, et—

“ tout son corps était couvert d'un duvet fin absolument remarquable ”.

Allaitement par les gazelles. Comme le bébé bédouin, Eukidou fut exposé dans le désert par ses parents divins, Anou et Arourou. Le premier, comme nous venons de l'entendre, a dû être trouvé et allaité par des gazelles. Du second il est dit pareillement que.

ši-iz-ba ša un-ma-aš-te-e
i-te-en-ni-ik ⁽²⁾
Du lait des bêtes sauvages
Il (sc. Enkidou) avait l'habitude de sucer.

Le garçon bédouin et le héros babylonien broutant l'herbe avec les gazelles. Le jeune Bédouin, après le sevrage, se mit à brouter l'herbe avec les troupeaux de gazelles, dont il faisait partie. En ce qui concerne l'eau, il dépendait certainement comme eux des points d'eau, parcimonieusement distribués sur l'étendue du désert, que seuls eux et lui pouvaient atteindre en temps dû, grâce à leur endurance et leur vitesse.

Enkidou faisait la même chose. C'est dans ces termes que le texte babylonien décrit sa diète :

it-ti ga-bā-ti³ ma ik-ka-la šamma ⁽³⁾
it-ti bu-lim maš-ka-a i-šat-ti
it-ti nam-maš-še-e mé⁴ i-ṭib lib-ba-šu ⁽⁴⁾

(1) Ibid. 1. 36.

(2) Tabl. II, Col. III, ll. 1-2.

(3) Šammu. Cf. égypt.  smw, copt. cšw.

(4) Tabl. I, Col. IV, ll. 3-5.

de l'histoire, sont en effet multiples et frappants. Devant les yeux de nous autres, hommes de l'ère atomique, se renouvellent les choses que nous croyions révolues avec l'âge des chasseurs primitifs. De nos jours se refait l'ancienne légende de l'être chimérique, mi-homme, mi-animal, qui nous est familier d'après les cachets élamites, babyloniens et syro-cappadociens. Ce n'est pas moi, c'est le journaliste d'Iraq qui le dit, en parlant des "Bédouins crédules qui ont fait du garçon, trouvé dans le désert, une créature fabuleuse, *moitié-homme, moitié-gazelle*" (1).

Nous allons passer en revue les traits communs, l'un après l'autre.

La naissance. Le jeune Bédouin a dû être abandonné par sa mère dans le désert, où elle lui donna le jour. Ce ne serait pas là un fait unique en son genre. Un connaisseur du désert syrien nous renseigne que "il arrive que les Bédouines accouchent dans le désert et abandonnent leur bébé à la grâce de la nature". En voilà un "fait-divers", présenté d'une manière bien prosaïque ! L'épopée babylonienne nous en donne d'un cas pareil une version poétique. Les dieux s'y mêlent. A la place des parents humains nous avons devant nous le dieu du ciel *Anou*, donnant l'ordre à *Arourou* de créer l'enfant. La déesse s'exécute :

^{11a} A-ru-ru an-ni-ta ina še-me-ša : zik-ru (?) ša

^{11a} A-nim ib-ta-ni ina libbi ša

[^{11a} A]-ru-ru im-ta-si ka-tu-ša : [ti-ta ik-ta-ri-iš it-ta-di
ina šēri

[ina šēri] (?) ^{11a} EN. KL. nu ib-ta-ni ku-ra-du (?)

Quand Arourou entendit ce vœu,

Elle évoqua dans son cœur un souvenir d'Anou.

Arourou se lava les mains.

Elle pétrit de l'argile dans le désert.

Dans le désert (?) elle créa Enkidou, le puissant, le lutteur.

(1) *Images*, 22, IX, 1946.

(2) Cf. ܐܢܐ, arab. *ḥā* "souvenir, mémoire".

(3) Tabl. I, Col. II, ll. 33-35. Cette citation et les autres qui suivent sont faites d'après R. CAMPBELL THOMPSON, *The Epic of Gilgamesh*.

L'ENFANT-GAZELLE ET SES ANCIENS SOSIES

Réalité et Légende

PAR

M. VLADIMIR VIKENTIEV

L'Emir Lawrence Al-Shaulun a découvert pendant une partie de chasse dans le désert, situé entre l'Iraq et la Transjordanie, un garçon de quinze ans. L'extraordinaire est, non seulement que celui-ci fut trouvé dans une région tout à fait inhospitalière, mais encore plus qu'il faisait partie non pas d'une tribu de Bédouins, mais d'un *troupeau de gazelles*, dont il partageait la manière de vivre, l'allure, les cris et jusqu'à la course folle au moment du danger. On ne tarda donc pas de l'appeler "l'Enfant-Gazelle" ou "l'Enfant-Tarzan" (1).

Le but de notre article est de démontrer que le jeune sauvage peut, en toute justesse, se réclamer d'un nom beaucoup plus illustre et ancien, à savoir de celui d'*Enkidu*, héros de la célèbre épopée babylonienne, dite de Gilgamesh. Nous ne le faisons pas par esprit de pèlantisme. Le cas nous paraît trop intéressant pour qu'on le laisse tomber dans l'oubli. S'il excite, à juste titre, la curiosité parmi le grand public, les sportsmen et les médecins, il ne doit non plus passer inaperçu des assyriologues, et, en particulier, des étudiants de l'Epopée, qui vient d'être nommée. Les égyptologues, à leur tour, pourraient relever quelques parallèles dans leur folklore.

C'est à ceux-ci et à ceux-là que nous adressons ces lignes.

PARALLÈLES BABYLONIENS

Les points de contact entre les faits, rapportés par le journaliste Abdoul Karim de Bagdad sur l'enfant-gazelle et ce que nous connaissons à propos de l'adolescent sumérien du début

(1) *Le Journal d'Egypte*, 12, IX et 27, XI, 1946.

Met. IV 31: Venus: frustra me postea ille, edius iustitiam: nōdenique magnus comprehendit Iuppiter, ob extinguit speciem tantipraetuli deabus. [Venus' position as chief beauty being called in question here, it was natural for her to retaliate. Paris' judgement. But to recall Jupiter's part in that judgement was not at all so natural, since that was a relatively unimportant circumstance. Lucian, telling the whole story from a selected point, began with Jupiter.] *cf. Gods' Dial.* IV: *Ἰουπὶς* δὲ: ἀνέστη, οὐκ ἑστὸς ἀπὸ τῆς καὶ κατατραπένης ἵστασθαι παρ'. *Met.* VI 15: effuit rapax aquila memorique vereri obsequio quo Iura Cupidinis Iovi possitorem Phrygium subsculerat. . . . [Had not Lucian's dialogue been fresh in his mind, Apuleius would hardly have thought of connecting the eagle's sinfulness to Psyche with the rape of Ganymede. Cupid had no educator's duty in the story of the rape.] *cf.* In his only mention of Pan Apuleius alludes to Pan's association with Echo-as does also Lucian in the Pan-Hermes dialogue: *Gods' Dial.* XXX: *Ἰα* ἐγὼ δὲ τῇ τε Ἥχῳ καὶ τῇ Πίτῳ σὺνεμι καὶ ἀπάσας τὰς τοῦ Διονύσου Μαῖνας. *Met.* V 25: Pan deus rusticus iuxta supercilium amnis sedelat complexus Echo montanam deum.

In *Met.* VI 18 the somewhat obtrusive jest, *ae*-si forte prae manu non fuerit, nequeum expirare parietur, may be plucked from *Dialogues of the Dead* XXII, where Menippus is short of a ferry-fare.

And no doubt it is possible to discern other reminiscences of the kind in Apuleius. However, to cite such parallelism will not greatly strengthen the limited argument here attempted. That is based on the fact that in a small work of a few thousand words Apuleius is found in possession of very much of the small work of his contemporary, Lucian.

two of the studied word-pictures—namely, Venus Sailing and Sleeping Cupid. (a) *Marine Dial.* XV. (as Europa is carried over the sea): . . . αἱ Μηρηίδες δὲ ἀναδύσαι παρίπτευσον . . . τὸ δὲ τῶν τριτῶνων γένος . . . Ποσειδῶν ἐπιβεβηκῶς ἄρματος, παροχουμένην τὴν Ἀμφιτρίτην ἔχων . . . ἐπὶ πᾶσι δὲ τὴν Ἀφροδίτην δύο Τριτῶνες ἔφερον ἐπὶ κόγχης κατακειμένην . . .

Met. IV 31 (Venus sails): adsunt Nervi filiae . . . et Portunus . . . et Salacia . . . Tritonum caervae hic concha sonaci leniter bucinat . . . curru biuges alii subnant.

Again, the picture is, in its substance, common enough in literature.. But it is noteworthy that in either example the eye is brought to rest finally upon a Venus drawn by precisely two Tritons. Having other employment for the conch Apuleius gives Poseidon's car to Venus for her transport.

(b) *Gods' Dial.* XI: *Selene (describing the Sleeping Endymion)*: . . . καθέδῃ τῇ λαίφ' μὲν ἔχων τὰ ἀκόντια ἤ5η ἐκ χειρὸς ὑπορρέοντα . . . ὃ δὲ ὑπὸ τοῦ ὕπνου λελυμένος ἀναπνέη τὸ ἀμβρόσιον ἐκεῖνο ἄσθμα . τότε τοῖνυν ἐγὼ ἀποφῆτι κατιύσα ἐπ' ἄκρων τῶν δακτύλων βεβηκυῖα, ὥς ἂν μὴ ἀνεγρομένος ἐκταραχθεῖη . . .

Met. V 23: caesariem ambrosia temulentam . . . ante lectuli pedes iacebat arcus et pharetra et sagittae, magni dei propitiae tela. As Selene tiptoes up to Endymion, so Apuleius arranges that Psyche shall approach Cupid. And, no doubt, Apuleius meant Psyche's lamp to parallel the discovering light which Selene brought to Endymion.

V.— On two occasions when the needs of his narrative can scarcely be said to make them inevitable, Apuleius makes cursory references to the theme of a Lucian-dialogue: (a) *Gods' Dial.* XX: Zeus: καὶ λέγε πρὸς αὐτὸν ὅτι σέ, ὦ Πάρι, κελεύει ὁ Σέως, ἐπεὶ καλὸς τε εἶ καὶ σοφὸς τὰ ἐρωτικά, δικάσαι ταῖς θεαῖς . . . αὐτὸς οὐκ ἐπιτήδειος ὁμῖν δικαστῆς, ὃ δὲ νεανίας ὁ Φρόξ . . .

Met. VI 12 (*Psalm movement*: *Jupiter*: at tamen modestiae meae memor . . . cuncta perŕaciam, dum . . . si qua nunc in terris puella praepollet pulchritudine praesentis beneficii vicem per eam mihi repen-are te debere.

The catalogue of Jovian transformations is common. But its presence in a private interview between Jupiter and Cupid having the particular comedy—ending is not common. Lucian's business is done by, and cannot be done without, that ending: whereas the main value of the interview for Apuleius' narrative is not found in the ending.

(b) Venus scolds Cupid, threatening to beat him and destroy his artillery: *Gods' Dial.* XIX (*Aphrodite, Eros*): *Aphrodite*: τοὺς μὲν ἄλλους ἐσοῦς κατηγωνίσω ἅπαντας, τὸν Δία, τὸν Ποσειδῶν, τὸν Ἀπόλλων, τὴν Ῥέαν, ἐμὲ τὴν μητέρα . . .

Gods' Dial. XI (*Aphrodite, Selene*): *Aphrodite*: ἐκεῖνος ὀβριστής ἐστιν· ἐμὲ γὰρ αὐτὴν τὴν μητέρα οἷα δέδρακεν . . .

Met. V 30: *Venus*: et maiores tuos irreverenter pulsasti totiens et ipsam matrem tuam, me inquam, ipsam parricida denudas . . .

Gods' Dial. XI: *Aphrodite*: ὥστε πολλάκις ἠπειλήσα, εἰ μὴ παύσεται τοιαῦτα ποιεῖν, κλάσειν μὲν αὐτοῦ τὰ τόξα καὶ τὴν φαρέτραν, περιαιρήσειν δὲ καὶ τὰ πτερὰ . . .

Met. V 30: *Venus* quae castiget asperrime nugonem istum, phantrum explicet et sagittas dearnet, arcum enodet, taedam deflammet, humo et ipsum corpus eius acrioribus remediis coerceat . . . pinnas praetorouderit.

Apuleius supports his reproduction of the scene of *Gods' Dial.* XIX with reminiscences of Aphrodite's words in *Gods' Dial.* XI. These, it is here suggested, had led him to his description of Sleeping Cupid.

IV.—Apuleius owes to Lucian the initial inspiration (and also some particular ideas and phrases in its elaboration) towards

passions, but contemporarily human in their habits and circumstances—the final *reductio ad absurdum humanum*. Both use this very old literary device to produce comedy rather than satire. In particular both make play with the feline courtesies exchanged between the female divinities and the position of Mercury (Hermes) as *factotum*.

In *Met.* VI 23 Apuleius exploits the parody-assembly of gods found in Lucian's *Gods' Assembly*. In *Met.* VI 24 the Olympian banquet follows closely the line of description used in Lucian's *Icaromenippus*.

II.—Apuleius uses a (fully personified) talking Zephyrus, as Lucian in *Marine Dialogues* VII and XV.

In *Met.* V 22 and 23 Apuleius personifies the lamp, as does (more thoroughly) Lucian in his *Downward Bound or Tyrant*, where Lamp appears as a witness for the prosecution along with Bed. Apuleius personifies, along with Lamp, Razor.

III.—Apuleius makes substantial transfer of selected Lucian-dialogues; which appear in Cupid and Psyche as separate dramatic scenes.

(1) Jupiter interviews Cupid, reproves him for his past conduct, forgives him, and in return demands assistance in his future gallantries: *Gods' Dial.* II (Eros, Zeus): Zeus: σκοπέει, ὦ κατάρτα, εἰ μικρά, ὅς ἐμοὶ μὲν οὕτως ἐντροφέας, ὥστε οὐδέν ἐστιν ὃ μὴ πεποιθήκας με, σάτυρον, ταύρον, χρυσὸν, κυκνόν, ἀετὸν . . .

Met. VI 22: *Jupiter*: sed istud pectus meum . . . convulneraveris assiduus ictibus . . . famamque meam laeseris in serpentes, in ignes, in feras, in aves et gregalia pecus serenos meos vultus sordide reformando . . .

Gods' Dial. II (*final movement*): Eros: οὐκοῦν, ὦ Ζεῦ, μὴδὲ ἔρᾶν θέλει· ῥάδιον γὰρ τοῦτό γε.

Zeus: οὐκ, ἀλλ' ἔρᾶν μὲν, ἀπραγμονέστερον δὲ αὐτῶν ἐπιτυγχάνειν· ἐπὶ τούτοις αὖθις ἀφήμι σε.

CONTACT BETWEEN APULEIUS AND LUCIAN. GODS' AND MARINE DIALOGUES

BY
D. L. DREW

Three ass-novels converge on the name of Lucian. And for Lucian's claim to *Lucius or As* it may be useful to set out in isolation the evidence showing that Apuleius' *Cupid and Psyche* was directly influenced by *Isis* and *Marine Dialogues*. If the fact of such influence can be established, we have (failing sure evidence to the contrary elsewhere) sound reason to accept the tradition ascribing *Lucius or As* to Lucian.

It seems difficult to avoid recognising this influence and so, its almost necessary corollary. The two sets of Lucian's dialogues under consideration together contain no less than forty-one pieces. But their united bulk is roughly no more than that of *Cupid and Psyche*—that is, quite insignificant—some twelve to fourteen thousand words perhaps. The nature and persistence of the contacts between two twelve thousand examples of imaginative literature from contemporary pens would seem to preclude any theory of accidental resemblances. Apuleius is the debtor. He has indeed borrowed from other works of Lucian's also. But it is by examining together the selected two small bodies of imaginative writing that the relationship here asserted may best be seen. Wherever else Apuleius had pastured in Lucian's fields, it was fresh from browsing on these dialogues that he came to his composing of *Metamorphoses* IV 28-VI 24.

I.—As is well enough known, both writers have the same trick of representing the Olympians as not merely human in their

CONTENTS

European Section:

	PAGE
D. L. DREW	
Contact Between Apuleius and Lucian, Gods' and Marine Dialogues	1
M. VLADIMIR VIKENTIEV	
L'enfant-Gazelle et ses Anciens Sosies... ..	7
DR. Fc'AD HASANEYS 'ALI	
Beiträge Zur Kenntnis Der Hebräischsamaritanischen Sprache	19

Arabic Section:

DR. 'ABD 'L WAHHĪB 'AZZĪN BEY	
Sawānīh Ahmad al-Ghazzālī	1
MUSTAFA AL-SAQQĪ	
Kilā wa Kilā	15
DR. MUHAMMAD Fc'AD ŠUKRĪ	
A page from the history of modern Soudan	27
DR. ŠARQI DĀIF	
The Book of al-Radd 'ala al-Nubāt	59
AL 'UMANĀ'	
Between art and literature in Egypt	71
DR. ZAKĪ MUHAMMAD HASAN	
On the unity of the art of Egypt through the ages	77
GAMĀL MUHAMMAD MĪNĪS	
The Attitude of Judaism towards Painting in Islam	81
DR. MUHAMMAD ANWAR ŠUKRĪ	
Onuris the Story of the Egyptian civilization	91

BULLETIN
OF
THE FACULTY OF ARTS



VOL. VIII—PART II

DECEMBER 1946

FOUAD I UNIV. PRESS
CAIRO
1947



Bibliotheca Alexandrina



0542801